Universidade de Aveiro
2009

Departamento de Comunicação e Arte

Rodrigo José Ferreira Gomes Queirós

O Concerto para Violino e Orquestra de Luís de Freitas Branco

Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2009

Rodrigo José Ferreira Gomes Queirós

O Concerto para Violino e Orquestra de Luís de Freitas Branco

Disssertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, área de Performance, realizada sob a orientação científica doDoutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia, Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

o júri

Presidente

Prof. Doutora Nancy Louisa Lee Harper
professora associada com agregação da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia
professor associado da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Luis Filipe Barbosa Loureiro Pipa
professor auxiliar da Universidade do Minho

palavras-chave Freitas Branco, Concerto, violino, performance, edição, edição de estudo

Resumo

O presente trabalho propõe-se complementar através da escrita a preparação e execução da performance do Concerto para Violino e Orquestra de Luis de Freitas Branco, assim como, com base na sua performance, contribuir para uma edição de performance da obra, e também para uma edição de estudo da mesma.

Keywords Freitas Branco, Concert, violin, performance, edition, study edition

Abstract This work has the purpose of adding a methodological ground to the performance of the Violin Concerto by Luis de Freitas Branco, as well as, based on that perfomance, contribute for a performance edtition of the piece, and also for a study edition of the piece.

ÍNDICE

- 1 - Introdução **pág.11**

- 2 - Apresentação de Luís de Freitas branco **pág.15**

- 3 - O Concerto para Violino e Orquestra

3.1 – Apresentação da obra **pág.21**

3.2 – Edição e interpretação **pág.25**

3.3 – Edição de performance da obra **pág.41**

3.3.1 – Anotações à edição de performance **pág.67**

3.4 – Edição de estudo da obra **pág.79**

3.4.1 – Anotações à edição de estudo **pág.105**

- 4 – Conclusão **pág.111**

- 5 - Bibliografia **pág.117**

- Anexo I – O Manuscrito **pág. 119**

- Anexo II – As entrevistas **pág.279**

1 – Introdução

O repertório habitualmente tocado e estudado pela maioria dos violinistas em Portugal, desde o estudante de cursos superiores, ao grande concertista, passando pelo músico que participa em competições, principalmente no que respeita a obras a solo com orquestra, centra-se quase sempre em determinado conjunto de concertos, nomeadamente os de Tchaikovsky, Mendelsohn, Brahms, Sibelius, Beethoven, Wieniawsky, Paganini (estes dois últimos mais esporádicos), e, uma vez por outra, Schostakovich, Stravinsky, Bártok, Prokofiev. Afigura-se-me que a tradição deste repertório não desmereceria se passasse a incluir algo de expressão nacional.

O tema do trabalho ora apresentado, **edição violinística para *performance* e estudo do Concerto para Violino e Orquestra de Luís de Freitas Branco,** concluído na região do Buçaco em 1916 – sem qualquer edição até à data – para além do meu gosto pessoal pela obra e seu compositor decorreu da preocupação de, editando a respectiva partitura da *performance* de violino solo do referido concerto, abrir caminho para que o mesmo possa vir a fazer parte daquele repertório.

A escolha do tema justifica-se ainda pelo objectivo de preencher o que considero ser uma lacuna existente, tanto na área dos estudos sobre este compositor – poucos, se comparado com os existentes sobre Lopes Graça – como na área da *performance* do violino. Na verdade, Freitas Branco não tem uma presença consistente nos repertórios praticados no nosso país, quer na maioria dos cursos superiores de violino, quer em concursos como o da Rádio Difusão Portuguesa, "Prémio Jovens Músicos" - no qual seria de esperar encontrar medidas nesse sentido, uma vez que de um jovem músico português se poderá esperar que saiba tocar pelo menos uma obra de um compositor do seu país.

Este trabalho tem assim por objecto apresentar o contributo para uma edição de *performance* da parte de violino solo para profissionais, com uma edição da mesma partitura, em versão de estudo, incluindo conselhos e métodos de estudo.

Quanto à edição da partitura completa do concerto de violino para orquestra, dado que entretanto foi já produzida uma edição pela Fundação

Calouste Gulbenkian, considero relativamente suprida parte da lacuna que me propus colmatar, pelo que me abstenho desta edição.

Considerando que a obra de um compositor melhor se entenderá se tivermos algum conhecimento da sua personalidade e forma de estar na vida, entendi pertinente apresentar uma brevíssima resenha dos aspectos biográfico-artísticos do autor que antecederam a produção da obra-tema. Deste modo, o presente trabalho terá o seguinte percurso, dividido em dois capítulos:

- O primeiro capítulo contém um breve apontamento sobre o perfil biográfico de Luís de Freitas Branco.
- O segundo capítulo é preenchido com a apresentação da obra tema deste trabalho; a fundamentação da edição de *performance* e a respectiva edição; a fundamentação da edição de estudo e a respectiva edição.
- O trabalho completar-se-á com a indicação das fontes escritas (bibliografias) e orais (entrevistas) utilizadas.

Relativamente às fontes bibliográficas, recorri a troca de impressões com o Professor Nuno Bettencourt Mendes, presentemente em fase de Doutoramento em Londres sobre a obra de Freitas Branco, e à consulta do livro "Luís de Freitas Branco", de sua autoria conjunta com Ana Telles e Alexandre Delgado, sendo, até á data, a única obra publicada dedicada ao compositor e á sua obra.

Não sendo o presente trabalho uma tese de cariz teórico, integrada na área da musicologia, quer no aspecto analítico quer no aspecto biográfico, mas tão só de cariz prático - cujo objectivo é a edição da partitura para *performance* do violino solo e eventual execução – e sendo que, como já referi, a parte teórica que antecede a fundamentação e edição das partituras se limita, tão só, a um brevíssimo apontamento biográfico, à guiza de complemento da apresentação do autor da obra, não considerei essencial testar directamente nas origens as diversas fontes – cartas pessoais, jornais, revistas, programas de concertos... – limitando-me a fazer fé na responsável recolha das mesmas referenciada no livro supra referido, editado pela Caminho sob o patrocínio do Ministério da Cultura e do Teatro Nacional de S. Carlos em Maio de 2007.

Relativamente à edição das partituras, propriamente dita, socorri-me do manuscrito autógrafo do concerto - partitura para orquestra - existente nos arquivos da RDP com o número 7365.

Quanto à edição da *performance* entendi adequado recorrer a entrevistas a personalidades do meio musical português que tiveram contacto directo com o compositor e/ou com a obra por, em alguma época, a haverem tocado.

Assim, entrevistei:

- O professor e violinista Vasco Barbosa, contemporâneo do compositor, que tocou duas vezes o concerto, uma com a Orquestra Sinfónica da RDP sob a direcção de Abel Salazar no Teatro de S. Luís em 1/07/1978 e posteriormente, com a mesma Orquestra, no mesmo local, mas sob a direcção de Manuel Ivo Cruz em 7/03/1981, e gravou a obra em 1980 com a Orquestra Sinfónica da RDP, sob a direcção de Silva Pereira, em disco editado na Discoteca Básica Nacional e reeditado em CD na Portugalsom em 1995.
- O Maestro José Atalaya, contemporâneo e amigo pessoal e que chegou a ser aluno do compositor.
- Abordei, ainda, o Professor e violinista Aníbal Lima que tocou a obra com a Orquestra do Porto, sob a direcção do Maestro Silva Pereira, no Tivoli em Novembro de 1990 e que, perante a edição por mim projectada, concluiu nada mais ter a aduzir, uma vez que não teve qualquer contacto com o autor.

Tendo em conta a diferença de escolas violinísticas da época e da supostamente seguida pelo violinista para quem foi escrita a obra – Júlio Cardona[1]– e a minha própria escola, a diligência das entrevistas destinou-se, antes de mais, a obter orientação e opiniões qualificadas sobre os aspectos de interpretação estético-musical em que a *performance* que me propunha editar pudesse diferir do manuscrito autógrafo que lhe serviu de base e, na medida do possível, apurar algo do espírito do próprio compositor sobre a mesma.

Por outro lado, a diligência auxiliar-me-ia a satisfazer o objectivo de apresentar uma edição de *performance* tecnicamente correcta e esteticamente orientada,

[1] - *In Booklet do CD* da Gravação realizada, em 1980, por Vasco Barbosa com a Orquestra Sinfónica da RDP, Editado na Portugalsom em 1995 (SP 4042).

não só executável como acessível a qualquer profissional, independentemente das escolas violinísticas ou opções estéticas perfilhadas.

Estas entrevistas, dado tratar-se de colher opiniões ou orientações essencialmente sobre uma dada interpretação – a que me propunha editar e defender executando-a – foram efectuadas executando a obra, compasso a compasso, explicando a razão de ser de cada opção e tentando testá-la não só à luz da sabedoria e experiência dos entrevistados como, no caso do Maestro José Atalaya, do seu testemunho da sensibilidade do compositor.

2 – Apresentação de Luís de Freitas Branco
– perfil biográfico

Nascido em Lisboa, a 12 de Outubro de 1890, Luís de Freitas Branco está, a meu ver, entre os nomes mais importantes da música portuguesa. Baseio esta afirmação no facto de se constatar a sua presença na música em todas as áreas: composicional, pedagógica, legislativa, estética, e, em qualquer delas, com um legado sempre marcante.

Instrumentista de grande talento desde muito jovem, com manifesto interesse pela música do seu país incluindo a de temática religiosa, cedo veio a revelar-se um dos compositores mais inovadores e arrojados das duas primeiras décadas do séc. XX; o maior e mais fértil sinfonista português até hoje e, ainda, um dos mais notáveis criadores a introduzir traços da música tradicional portuguesa nas suas obras, tendo quase criado uma linguagem nacional – já que, não podendo embora falar-se de uma estética ou linguagem musical especificamente portuguesa, a audição das suas obras leva-nos frequentemente a reconhecer algo de familiar nas melodias e a sentir que tais sonoridades terão vindo a influenciar criações de outros compositores, digamos, criando escola.

A par da riquíssima actividade criadora como compositor, a envergadura intelectual de Luís de Freitas Branco manifestou-se ao longo da sua vida como crítico musical e literário, conferencista, colaborador de vários jornais – entre eles o *Monarquia*, órgão de comunicação do grupo Integralista, do qual fazia parte, e com cujos ideais se identificava. Como docente do Conservatório Nacional foi extremamente dedicado e, a despeito de vir a ser afastado do ensino oficial, ainda teve por alunos nomes como António Lima Fragoso (1897-1918), Fernando Lopes Graça (1906-1994), Armando José Fernandes (1906-1983) e Joly Braga Santos (1924-1987). Pedagogo extraordinário, publicou vários livros, entre eles, o *Tratado da Harmonia*, *História Popular da Música* e *A Vida de Beethoven* tendo, entretanto, com Vianna da Mota, procedido à reforma do ensino da música em Portugal. Dedicou-se a toda esta magnífica actividade com o rigor e zelo que foram característica perene da sua personalidade – devendo-lhe o país, em geral, a música e os músicos portugueses em especial, grande parte da qualidade e evolução granjeadas no ensino desta.

Naturalmente, a uma tal envergadura intelectual, sem prejuízo das naturais qualidades, não terá sido indiferente a família e ambiente familiar em que Luís de Freitas Branco nasceu e cresceu – ambos fortemente propícios ao desenvolvimento e intercâmbio culturais.

Na verdade, Luís de Freitas Branco descende de famílias da alta aristocracia, com vários títulos de nobreza e linhagem directa do Marquês de Pombal e, indirecta, de Damião de Góis; inclusivé com herança das respectivas casas de família – a residência da Rua do Século em Lisboa, do Marquês de Pombal e a Herdade do Monte dos Perdigões, em Reguengos de Monsaraz, de Damião de Góis[2]. O pai de Luís de Freitas Branco, enquanto Governador Civil de Évora, integrava a administração monárquica, privando com o próprio rei D. Carlos, tendo inclusive viajado com o monarca, na data do regicídio, de Évora até ao Terreiro do Paço, em Lisboa[3]. Os pais tinham uma vida social activa, recebendo regularmente na residência de Lisboa ilustres visitantes, entre os quais os embaixadores que se deslocavam ao país, mantendo todo um ambiente de elevado trato e convívio, social e cultural.

O gosto e a versatilidade manifestados por Luís de Freitas Branco em línguas estrangeiras – das latinas às germânicas, passando pelo russo – teve naturalmente algo a ver com o contacto de todos aqueles frequentadores da casa de família na sua infância[4].

Quanto à Herdade do Monte dos Perdigões, em Reguengos, proporcionou ao jovem Luís aquele contacto com a natureza, a vida simples, o convívio com o mundo rural e com os animais, os espaços abertos e, mais tarde, o refúgio frequente das invejas e quezílias citadinas – não sendo despiciendo supor-se alguma reminiscência deste ambiente na expressão musical das *Suites Alentejanas* que, mais tarde, viria a compor.

Dentro deste ambiente familiar, Luís de Freitas Branco beneficiou, desde logo e particularmente, da formação e influência de seu tio João de Freitas Branco, pessoa extremamente culta e cosmopolita, com quem iniciou a sua formação musical e não só. Foi aquele mesmo parente quem sempre apoiou e estimulou a sua carreira, orientando-o e apresentando-o a amigos seus, de

[2] - Telles, Ana, *in Luís de Freitas Branco*, pág. 27
[3] - Telles, Ana, *in Luís de Freitas Branco*, pág. 28
[4] - Telles, Ana, *in Luís de Freitas Branco*, pág. 29

destacada competência no mundo da música, tais como: Augusto Machado, Tomás Borba e Desiré Pake – que acabaram leccionando ao compositor harmonia, contraponto, cânon, fuga, instrumentação, órgão e composição – Mestres que vieram a revelar-se de significativa importância no desenvolvimento musical do compositor[5].

Também no granjear da cultura geral de Luís de Freitas Branco, aquele tio teve um especial papel, facultando-lhe todo o tipo de contactos enriquecedores, inclusive, viajando com ele para Berlim em princípios de 1910, afim de lhe facultar um contacto directo com a cultura germânica e a possibilidade de privar, de perto, com realidades culturais diversas, conhecendo entidades ilustres que então ali se encontravam, entre as quais alguns portugueses como Viana da Mota e Francisco Andrade.

Luís de Freitas Branco fruiu de todo aquele mundo, selectivo e erudito, frequentou a *Komische Oper,* teatros, concertos, visitou museus e, chegou mesmo a ter aulas de composição com Humperlink – a quem apresentou os seus esboços sinfónicos: *Depois de uma leitura de Antero de Quental*, *Depois de uma leitura de Guerra Junqueiro* e *Depois de uma leitura de Júlio Dinis*.[6]

Sendo que, em Abril, Desiré Pâke veio a estabelecer-se naquela cidade, Luís de Freitas Branco voltou às aulas de composição com este mestre e amigo.

Entretanto, a saúde do seu tio antecipou o regresso deste a Lisboa[7] e, Luís de Freitas Branco, sozinho em Berlim, a despeito do círculo de amigos em que aquele o envolvera, não se aguentou muito mais tempo – até por se encontrar separado de Estela de Ávila e Sousa, com quem se relacionava a contragosto da família e com quem viria a casar em fins de Setembro de 1911[8]. Regressou a Lisboa, em Maio seguinte, continuando, porém, a corresponder-se com Desiré Pâke com quem discutia e trocava impressões sobre as obras que ia compondo e os projectos que tinha.

Em Abril de 1911, desta vez com seu pai, viaja para Paris onde terá ficado cerca de um mês. Aí, teve oportunidade de assistir às estreias de Petruschka de Stravinsky, *L´heure espagnole* de Ravel e *Le martyre de Saint Sébastian* de Débussy, que terá tido oportunidade de conhecer pessoalmente. Pôde, ainda,

[5] - *O Jornal*, 12/04/1905, cit. por Telles, Ana, *in Luís de Freitas Branco,* pág. 30.
[6] - *Carta ao pai,* Berlim, 17/02/1910, cit por Ana Telles, *in Luís de Freitas Branco*, pág. 40.
[7] - *Bilhete postal* à mãe, Berlim, 25/03/1910, cit. por Ana Telles, *in Luís de Freitas Branco*, pág. 41.
[8] - Telles, Ana, *in Luís de Freitas Branco*, pág. 41.

privar com Gabriel Grovlez de quem terá recebido lições sobre estética e formas impressionistas, que muito valorizaram as suas posições estéticas, tendo Grovlez no periódico Música, em Junho de 1913, vindo a elogiar largamente as obras *Paraísos Artificiais* e *Mirages.*[9]

De Março de 1913 a princípios de Janeiro de 1915, Luís de Freitas Branco esteve na Madeira continuando a compor, mantendo o seu relacionamento com Desiré Pâke e colaborando em vários jornais como critico musical e literário.[10] No início de 1915, regressando a Lisboa com dificuldades económicas, emprega-se como professor de línguas na Escola Académica desempenhando as suas funções com todo o zelo que o caracterizava. Ia, entretanto, compondo e estreando as suas obras.[11] Em 1918, integra a Comissão de Remodelação do Ensino Artístico e, com Vianna da Mota, prepara a Reforma do Conservatório.[12] Em 1920, é nomeado professor do ensino elementar de composição no Conservatório Nacional de Música.[13]

Entretanto, o empenho com que se entregava às funções que assumia não lhe deixava tempo para compor o que queria. Assim, em 1924, desiste do cargo de director para poder dedicar-se mais livremente à composição.[14]

Em 1929, funda a revista *Ars Musical* tendo assegurado a direcção da mesma durante os dezoito anos da sua existência.[15]

A sua forma de estar com algumas imputações políticas e a sua vida privada – separação da esposa e seu relacionamento com Maria Helena Ribeiro Nunes de Freitas, antiga aluna – foram-lhe granjeando obstáculos e vicissitudes vindo, inclusive, a ser arguido num processo disciplinar que acabou por afastá-lo da docência de composição. Afastamento que foi, progressivamente, extensivo às instituições oficiais, vindo a acabar tão só restrito à sua colaboração com a RDP.[16]

Em 1942, a sua vida familiar sofre uma séria ruptura, em consequência da sua ligação com Maria Helena Nunes Freitas com quem viveu os últimos anos. No

[9] - Telles, Ana, *in Luís de Freitas Branco*, pág. 49.
[10] - Telles, Ana, *in Luís de Freitas Branco*, pág. 54.
[11] - Telles, Ana, *in Luís de Freitas Branco*, pág. 56.
[12] - Telles, Ana, *in Luís de Freitas Branco*, pág. 61.
[13] - *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 42, Telles, Ana, in *Luís de Freitas Branco*, pág. 63.
[14] - Telles, Ana, *in Luís de Freitas Branco*, pág. 65.
[15] - Telles, Ana, *in Luís de Freitas Branco*, pág. 72.
[16] - Telles, Ana, *in Luís de Freitas Branco*, pág. 89.

início de 1955, a separação desta sua companheira precipitou, alegadamente, a ocorrência de graves problemas cardíacos, de que o compositor ainda conseguiu convalescer, continuando a trabalhar, inclusive, na composição da sua ópera *A Voz da Terra*, começada em 1951. Reconciliado, entretanto, com Maria Helena voltou a ocupar-se dos assuntos administrativos da família, projectando até uma visita à irmã – retirada no Carmelo de Santa Teresa em Coimbra. Não logrou, porém, este objectivo, uma vez que veio a falecer vítima de um enfarte do miocárdio, a 27 de Novembro de 1955, na sua casa de família, à Rua do Século em Lisboa.[17]

Do que fica breve e resumidamente exposto, facilmente se conclui que Luís de Freitas Branco não teve a sua vida facilitada para o que terá contribuído a sua forma de estar na vida – quiçá menos entendível para o comum dos cidadãos da época – e a sua própria dimensão humana e artística. Factores de *per se* suficientes para gerar incómodos, quer políticos quer sociais... Por outro lado, a sua envergadura intelectual terá, por vezes, perturbado uma certa elite pouco versada na arte dos sons e particularmente atreita a desvalorizar compatriotas, empenhando o seu reconhecimento, mais fácil, pelo literário em detrimento do reconhecimento do compositor…

Uma afirmação me permito fazer: Luís de Freitas Branco foi, indubitavelmente, uma figura única da cultura portuguesa.

[17] - Telles, Ana, *in Luís de Freitas Branco*, pág. 110.

3 – O Concerto para Violino e Orquestra

Destina-se o presente capítulo a analisar, explicitar e apresentar, na parte literária e graficamente possível, o objecto deste trabalho, a preparação da performance do Concerto para Violino e Orquestra de Luís de Freitas Branco, edição da mesma e uma edição de estudo, ambas com as respectivas anotações. Assim, este capítulo contém a apresentação da obra-tema deste trabalho; a edição de performance e respectivas anotações; a edição de estudo e respectivas anotações; a transcrição das entrevistas efectuadas.

3.1 – Apresentação da obra

Buçaco, 1916. Luís de Freitas Branco conclui uma das poucas obras dedicadas a um instrumento solista, pelo menos no género concertístico.

Apesar de dividido em três andamentos, o concerto acaba por ter uma forma cíclica, à imagem de César Franck ou Fauré, uma vez que o material temático principal utilizado em todo ele se alimenta de um mesmo conjunto de base – independentemente de cada andamento ter os seus próprios temas; no entanto mesmo esses temas específicos acabam por se assemelhar ou lembrar de forma bastante familiar as ideias de base de toda a obra. Esta forma cíclica acaba por contribuir para que a obra funcione como um todo, coeso e coerente, e para que sejamos encaminhados ao longo dela de uma forma fluente, por entre diferentes faces do material temático, ora mais transformadas ora menos, instilando-nos uma interiorização muito natural da obra.

Depois de uma pequena introdução da orquestra, em que é apresentado o tema principal do primeiro andamento, o violino solo surge numa espécie de *cadência* introdutória, um *recitativo*, por assim dizer, em que apresenta um dos temas que está presente em todos os andamentos do concerto, como cadência

no início e final do segundo andamento, e como início da cadência central do terceiro andamento. Este tema ou célula temática, ao manifestar-se ao longo da obra, confere-lhe uma posição de quase *Leit Motif*, ou *ideé fixe* do concerto. Após esta introdução surge o primeiro tema específico do primeiro andamento. Este tema volta a surgir, tratado numa tonalidade maior, no segundo andamento, e é reexposto no terceiro andamento. O segundo tema também se reencontra no terceiro andamento, tanto na reexposição, como no segundo tema específico deste, o qual acaba por ser uma espécie de variação temática sobre o original do primeiro andamento.

No fundo acabamos por encontrar sonoridades ou fraseados familiares ao longo de todo o concerto, os quais são ora reexposições ou variações nítidas, ora temas mais individuais ou independentes, que no entanto não deixam de aparentar uma origem na mesma ideia musical embrionária, o que só vem realçar a noção ou sensação que temos de retorno, de uma ideia cíclica.

Toda a obra se desenvolve de um modo geral na linguagem do romantismo e pós-romantismo, com algumas intervenções de modalismo, sendo este último por vezes acompanhado de alguns traços mais modernos, de um eventual colorido, ora harmónico ora tímbrico, impressionista – ainda que discreto – mais visível em alguns momentos das cadências.

Um dos eventuais traços modernistas mais nítidos será a forma cíclica do concerto, que ao mesmo tempo se revela livre, ou pelo menos se apresenta com um aspecto quase espontâneo, livrando-se portanto da tradicional forma sonata.

O tipo de escrita melódica muito limpa, lírica, de frases longas, inspira uma interpretação mais centrada nos jogos dinâmicos e tímbricos, e a própria dificuldade técnica da parte de violino solo acaba por ser camuflada pela força das ideias musicais, o que nos poderá levar a intuir neste concerto uma obra mais próxima de uma sinfonia com violino solo do que aquele género mais obstinadamente "cliché" – passe a expressão – do concerto de violino virtuosístico ao estilo de Wieniawsky ou Paganini.

No entanto, as dificuldades virtuosísticas estão presentes em grande parte da obra, e para além dessas colocam-se desafios de uma sonoridade específica que permita precisamente iludir a audiência, disfarçando a dificuldade e esforço físico por baixo da mensagem musical, que tem de facto um carácter muito

familiar a uma estética típica do início do século, que não renega o passado próximo.

Se, à priori, enquadrando este concerto no conjunto de obras semelhantes escritas no século XX, a obra poderá parecer um pouco antiquada do ponto de vista da linguagem utilizada, devemos ter em atenção que os primeiros concertos para violino e orquestra escritos em linguagens mais identificáveis com as correntes nascidas no Século XX, como por exemplo os concertos de Bartok, Prokofiev, Schostakovich, Stravinsky, Alban Berg, Katchaturian, só vieram a surgir bastante depois desta, a partir da década de trinta ou mesmo posteriormente; acresce a este facto a velocidade a que se processaram as transformações na sociedade e, por consequência, na arte, neste século, o que leva a que as quase duas décadas entre o concerto de Luís de Freitas Branco e os concertos de Alban Berg (1935) ou de Bartok (1938), por exemplo, fossem equivalentes a pelo menos meio século na época clássica.

Por outro lado, se considerarmos as obras anteriores ao Concerto para Violino e Orquestra, constatamos que o compositor, nos anos anteriores dessa mesma década, escreveu obras de um arrojo modernista muito mais assumido, o que poderá permitir uma abordagem mais moderna ou livre, digamos, da interpretação da obra, independentemente da sua linguagem não nutrir uma tão nítida sensação de modernismo.

A audição parcial que teve lugar em 1921, em Lisboa, teve como solista René Bohet, sob a direcção de Vittorio Gui. A estreia integral do *Concerto para Violino* deu-se a 25 de Abril de 1940, no Teatro da Trindade, tendo como solista Francisco Benetó, com a Orquestra Sinfónica Nacional, dirigida por Pedro de Freitas Branco.

Em 1947 foi solista Silva Pereira, acompanhado pela mesma orquestra, sob a direcção de Wenceslau Pinto, num concerto comemorativo do VIII centenário da tomada de Lisboa, que teve lugar no Pavilhão dos Desportos.

A 12 de Junho de 1956 foi solista Antonino David, num concerto dirigido por Frederico de Freitas no Cinema Império.

Posteriormente às já mencionadas, foi ainda possível identificar as seguintes execuções do Concerto para Violino e Orquestra: Vasco Barbosa com a Orquestra Sinfónica da RDP, sob a direcção de Álvaro Salazar, Teatro de São Luiz,

1 de Julho de 1978; o mesmo solista e a mesma orquestra, sob a direcção de Manuel Ivo Cruz, Teatro de São Luiz, 7 de Março de 1981; Aníbal Lima com a Orquestra do Porto, sob a direcção de Silva Pereira, no concerto promovido pela RDP no âmbito do ciclo comemorativo do centenário, Tivoli, 23 de Novembro de 1990; Elena Kononenko com a Orquestra Clássica da Madeira, sob a direcção de Roberto Perez, 12 de Junho de 1999; Peter Devries com a Orquestra Sinfónica Portuguesa, sob a direcção de Jose Ramon Encinar, 7 de Novembro de 1995; Olivier Charlier com a Orquestra Gulbenkian, sob a direcção de Lawrence Foster, a 13 e 14 de Outubro de 2005, no âmbito do Festival Luís de Freitas Branco; e Radu Ungureanu com a Orquestra Filarmonia de Gaia, no Festival internacional de Música de Vila Nova de Gaia em 2008.

Existe na RDP gravação de todas as execuções aqui mencionadas a partir de 1956. No mercado discográfico – caso raro – existem duas interpretações actualmente disponíveis em CD: uma realizada em 1980 por Vasco Barbosa com a Orquestra Sinfónica da RDP, sob a direcção de Silva Pereira, editada em disco de vinil na Discoteca Básica Nacional em 1984 e reeditada em CD na Portugalsom em 1995 (SP 4042); e outra realizada em 2004 pelo canadiano luso-descendente Alexandre da Costa, com a *Orquestra de Extremadura*, sob a direcção de Jesús Amigo, lançada em Outubro de 2005 por Disques XXI (XXI-CD 2 1521)[18].

[18] - Bettencourt Mendes, Nuno *in Luís de Freitas Branco,* pág. 287/8

3.2 – Edição e interpretação

Performance: conceitos, opções

Como modelo para o processo de preparação da interpretação da obra objecto de estudo neste trabalho, considerei necessário estabelecer, à priori, alguns conceitos sobre a performance.

Os estudos em performance, apesar de serem recentes no meio académico, são, a meu ver, algo que tem sido praticado pelos intérpretes desde sempre, mesmo quando não materializado no papel. Seja na troca de ideias entre intérpretes, seja no ensino – cujas componentes de transmissão oral e de exemplificação prática não são acessíveis ao registo de muita informação sobre como determinado músico chegou á interpretação – sempre se pensou aprofundadamente sobre a interpretação. A dificuldade, muitas vezes, passa por conseguir passar para a exposição escrita algo que nem sempre é quantificável. A meu ver, considero que não será através de uma quantificação sistematizada de uma interpretação que se conseguirá discernir da autenticidade de um performer, ou mesmo ensinar um futuro intérprete.

A primeira questão que me surge quando me proponho pensar e idealizar uma interpretação é o conceito de obra. O que é a obra? O texto, a partitura? A ideia que deu origem ao texto? Ambos? O texto ou partitura poderá ser apenas uma parte da obra, uma vez que no código de transcrição musical por todos nós partilhado não se conseguem definir certas ideias, emoções, pensamentos. Por outro lado, a ideia em si, os conceitos e pensamentos que levaram o compositor á criação podem também não conter todas as informações que a música em sí mesma, quando materializada na performance, transmite – já Schumann afirmava que "a música começa quando as palavras acabam"–. Parece portanto essencial estabelecer de início qual o conceito e significado do termo "obra", sendo que esta é formada pelo conjunto texto/ideia/materialização. Assim, cabe ao intérprete "completar" a obra, de acordo com as suas opções, num estilo de intervenção a que se pode aplicar a expressão inglesa "fill in the blanks".

A partir deste conceito de obra, temos então as circunstâncias das relações entre compositor e a obra e das relações entre o intérprete e a obra, sendo que podemos dividir o conceito de obra em duas fases, numa primeira como ideia/texto, e numa segunda fase como ideia/texto/materialização, sendo a primeira fase a da relação compositor/obra e a segunda da relação intérprete/obra.

Numa segunda fase temos o relacionamento entre o compositor e o intérprete, que nem sempre será recíproco, por razões cronológicas, uma vez que o compositor pode já ter falecido quando determinado intérprete se prepara para interpretar a obra, situação mais frequente. No entanto, existe sempre intrinsecamente uma relação com o compositor por parte do intérprete, pelo menos a relação deste com a imagem que tem do compositor.

Temos assim um triângulo compositor/obra/intérprete como base do fenómeno da materialização, dentro do qual existem dois triângulos mais pequenos, compositor/ideia/texto e intérprete/ideia/texto.

Numa perspectiva mais centrada neste trabalho, tentarei discorrer sobre o processo através do qual cheguei á presente edição de performance da obra. As influências e interferências existentes nesse processo podem ser agrupadas em quatro circunstâncias, Biográfica (do compositor), Estética (do compositor e da obra), Pessoal (do intérprete e da obra) e Performativa (do intérprete e da obra).

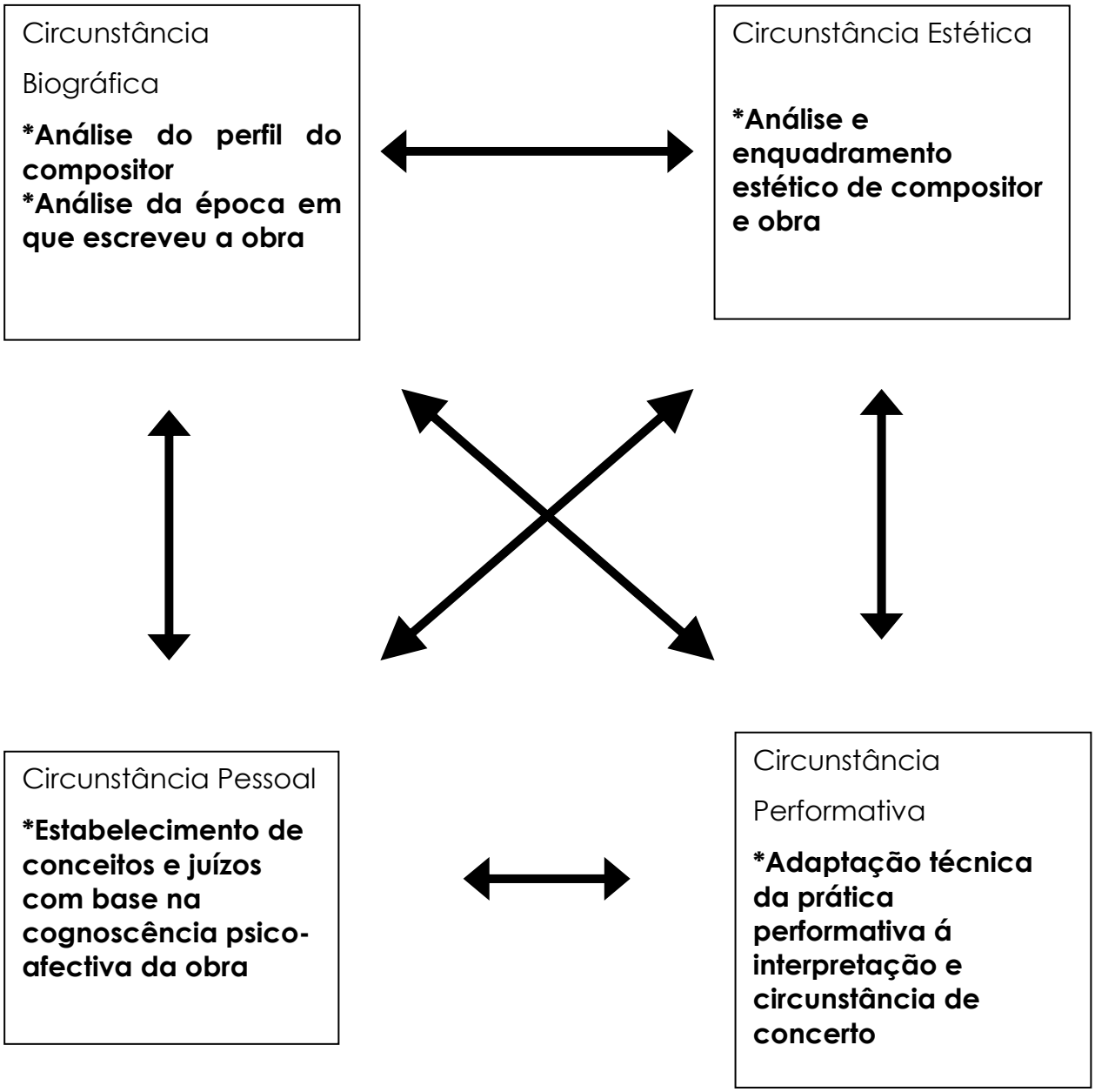
Circunstância biográfica – Nesta parte tenta obter-se um perfil geral do compositor que seja relacionável com a sua obra, a par de uma análise mais atenta da fase da sua vida em que escreveu a obra. Não sendo de todo uma regra que os compositores componham sob a influência do seu estado de espírito, não deixa de ser importante analisar se existem e até que ponto relações directas entre a sua biografia e as características da obra, bem como os eventuais reflexos da sua personalidade que possam identificar-se na composição. Trata-se de um exercício de especulação, do qual poderão aproveitar-se algumas ideias para complementar a performance, desde que mantidas as naturais reservas ás nuances naturalmente nascidas de uma visão pessoal e especulativa.

Circunstância estética – A circunstância estética do compositor e da obra é um elemento fundamental para a construção de uma imagem sonora e estrutural da performance da obra. O enquadramento do compositor numa determinada estética permite uma eventual compreensão do texto mais facilitada. No entanto, não raro os compositores recorrem a ideais estéticos variados, não se lhes podendo fixar uma definição ou rótulo dentro das várias correntes estéticas, quando não acontece serem eles próprios a abrirem novos horizontes com as suas criações. Esta precaução da não catalogação do compositor torna assim incompleta a imagem que possa querer obter-se para a performance, daí que seja necessário, e, regra geral mais fácil, enquadrar esteticamente a própria obra, de forma a estabelecer termos de comparação entre esta e o compositor, entre esta e outras obras do mesmo, e também entre esta e outras obras do mesmo género. Este exercício de análise, conjugado com as circunstâncias biográficas, permite começar a traçar critérios estilísticos para a performance, num esboço prévio daquilo que se pretende realizar com a obra, em termos de eventual mensagem, ambiente psicológico e emocional, e de sonoridade.

Circunstância pessoal – Nesta fase, como intérprete, procuramos definir os vários significados que pessoalmente atribuímos á obra, com base nas circunstâncias anteriores, nas eventuais influências dos efeitos causados pelo gosto pessoal, e considerando também os reflexos que possam existir de um background afectivo e cognoscente ligado directamente á obra, ao compositor, e á época, factores decisivos na formação da ideia estilística que se quer exprimir na perfomrance. Na conjugação desta fase com as duas anteriores procuramos encontrar pontos de equilíbrio lógicos entre as circunstâncias da obra e compositor, os critérios estéticos definidos para sustentar a análise e perfomance da obra e os conceitos e intenções pessoais para a realização da mesma. A partir deste momento pode considerar-se que temos um esboço da performance já bastante completo, ainda no campo das projecções e intenções performativas.

Circunstânica performativa – Nesta última fase procuramos conciliar os factores obtidos das análises anteriores com as condicionantes da performance em si mesma. Optou-se por dividir estas condicionantes em três partes principais: intérprete, logística e condicionantes de momento. Como intérprete, desde a fase de estudo técnico da obra até á junção de opções performativas mais ligadas á cinética da construção psico-afectiva da obra, existem várias condicionantes que podem eventualmente limitar ou levar a alterar ou repensar algumas das opções tomadas nas fases anteriores, desde articulações a dinâmicas, a determinados timbres, entre outros. Do ponto de vista da logística, existem condicionantes derivadas dos factores instrumentação (solo com piano ou com orquestra, dimensão da orquestra) e acústica (dimensão da sala e características da sua sonoridade). As condicionantes de momento, são aqueles factores que se podem prever com algumas reservas e cuidados, ligados á hora ou fase do dia em que se vai executar a performance, tipo e quantidade de público, clima, etc, as quais poderão ser decisivas para a tomada de decisões nos últimos momentos antes da performance, se houver uma preparação prévia de algumas opções alternativas na interpretação da obra.

Todas estas fases se inter-relacionam e cruzam num processo cíclico, sendo esta descrição meramente ilustrativa e não uma referência metodológica da ordem pela qual devem ser realizadas, como se pretende demonstrar no esquema gráfico que se segue:


Circunstância
Biográfica
*Análise do perfil do compositor
*Análise da época em que escreveu a obra
Circunstância Estética
*Análise e enquadramento estético de compositor e obra
Circunstância Pessoal
*Estabelecimento de conceitos e juízos com base na cognoscência psico-afectiva da obra
Circunstância
Performativa
*Adaptação técnica da prática performativa á interpretação e circunstância de concerto

Considerando os conceitos atrás apresentados, afigura-se-me importante manifestar sucintamente a minha perspectiva pessoal sobre o compositor, a imagem que tenho dele como músico e como pessoa.

Profundamente sensível e afectivo, carecia de estabilidade familiar; intenso no sentir, não era contudo de arrobos desordenados. Sereno e firme na defesa do que considerava correcto e válido, como de resto se apercebe na sua forma de compôr, que nada tem de conformista. Generoso por natureza, era extremamente dedicado á familia e alunos, incentivando-os continuamente.

A liberdade e integridade dos seus valores foram sempre o seu princípio axiológico. A mesquinhez não o atingia como se pode concluir da sua reacção ás diatribes levantadas aquando da atribuição do 1º prémio á sua Sonata para violino. Era naturalmente grande. Amante da poesia e literatura, dominava o francês, inglês, alemão, espanhol, italiano e o essencial das línguas escandinavas.

Da breve resenha biográfica apresentada no início deste trabalho, não será difícil esboçar a personalidade de Luis de Freitas Branco – facilidade ampliada á medida que se vai conhecendo a sua música. Atrevo-me a concluir ter sido Freitas Branco um cidadão de invulgar qualidade, intelectual e humana, com uma dimensão de liberdade e noção de verdade dificilmente compatíveis com a sociedade dos seus dias e até a actual. Sabia que o seu mundo e os seus ideais valiam a pena, mantendo-se neles sem permitir que as dissemelhanças que – atenta a sua origem, nome de família, postura, superioridade e dimensão intelectual, artística e humana, inatas, tão além do comum – ia causando na sociedade envolvente, atrofiada por crenças, preconceitos, ignorância e mediocridade cultural, invalidassem a sua capacidade de criar, de cumprir de acordo com potencial com que fora dotado.

As coisas e os factos, para ele, eram o que eram. Desde que, na música, como na vida, tivessem uma razão clara e objectiva de ser. Era assim e apenas que as avaliava.

Não era porém arrogante ou distante, tendo, pelo contrário, um trato social elegantíssimo, amável e correcto. A harmonia estaria presente em tudo, mesmo nos desacordos ou na reacção ás críticas que, quer na música quer na sua vida privada, iam surgindo – como facilmente se extrai da forma como responde

quando a tal se vê forçado, ás diatribes que o 1º prémio da 1ª Sonata para violino gerou no espírito de Ruy Coelho e Eduardo Freitas [confronte artigos de "O país"] e quando, anos depois, reage á sindicância que o afastou do Conservatório.

Em relação ás suas obras, pela sua sensatez, nível intelectual e racional, não o considero dentro do género de compositor demasiado susceptível ou influenciável pelos seus próprios estados de espírito, encarando a composição musical como um acto de criação cognoscente e afectiva, mas não "afectada". Daí que procure uma interpretação da obra mais musical e menos empírica ou simbólica em relação ao perfil do compositor.

Ao preparar a interpretação da obra, numa primeira abordagem surgiram-me três ideias, ou três questões em torno da mesma:

A – A possível influência, na criação do compositor, de outros concertos de violino, os quais se presume que tenha tido oportunidade de ouvir e conhecer, nomeadamente Mozart, Beethoven, Mendelsohn, Paganini, Bruch, Brahms, Tchaikovsky, eventualmente Dvorak, Wieniawsky, Lalo.

B – Segundo Bettencourt da Câmara, a obra foi dedicada ao violinista Júlio Cardona, supostamente a pedido deste[19]. Terá eventualmente sido escrita a pensar na forma como o violinista, muito conceituado na época, tocava?

C – Admitindo tal hipótese, e a despeito dela, até que ponto o estilo performativo das escolas violinísticas da época satisfará os conteúdos e a dimensão da obra ou satisfará os ouvidos do público dos dias de hoje, que entretanto absorveu uma muito significativa evolução das escolas russa, centro-europeia ou alemã-austríaca, francesa, entre outras, tanto na interpretação como na técnica?

A meu ver, será possível um eventual compromisso conceptual de resposta a estas questões.

As influências de outras obras: sendo Freitas Branco um homem de tão vasta cultura e conhecimentos técnicos, acaba por ser relativamente fácil encontrar pontos comuns passíveis de se falar em influências; uma escrita melódica de grande "limpeza" e linearidade que poderia perfeitamente ser vista como herança de Mozart e Beethoven; o brilhantismo e pujança virtuosísticos provenientes de Mendelsohn, Paganini, Wieniawsky, Lalo; o arrebatamento do

[19] - *In Booklet do CD* da Gravação realizada, em 1980, por Vasco Barbosa com a Orquestra Sinfónica da RDP, Editado na Portugalsom em 1995 (SP 4042).

lirismo romântico de Tchaikovsky; a presença da orquestra como mais do que um simples interlocutor, como voz essencial para a transmissão da mensagem musical, como em Bruch; mesmo nos aspectos mais pragmáticos da análise, o trabalho da forma e orquestração poderá ser o uso da invenção e variação Beethoveniana de forma Wagneriana; o perfume de uma eventual linguagem melódica mais "portuguesa", mais "nacional", à imagem do que acontece com Dvorak ou Lalo, a colocação da *cadência* no meio dos andamentos e não tradicionalmente no fim, como acontece no concerto de Mendelsohn.

No entanto, estas situações de semelhança serão comuns a qualquer compositor que conheça bem a música anterior a si, uma vez que a evolução da composição e da estética pressupõe sempre pelo menos alguma forma mínima de herança. Para além disso, Freitas Branco foi um compositor com uma criação muito própria, não sendo de todo possível encontrar traço de subordinação a uma influência mais forte de qualquer outro compositor. Pareceu-me, pois, não ser esta uma perspectiva que permitisse definir um caminho estável e sólido para uma interpretação.

Quanto à hipotética influência de estilo de Júlio Cardona, para além de não haver propriamente um conhecimento suficiente de como seria o seu perfil violinístico, não há notícia de que tenha chegado a executar a obra o que, desde logo exclui a possibilidade de uma interpretação baseada na sua performance. Por outro lado, a perspectiva de uma interpretação com uma performance historicamente informada, dita autêntica, num sentido mais purista, levar-me-ia aos conceitos de fidelidade à época e ao estilo, ou fidelidade ao compositor.

Esta problemática da fidelidade ou autenticidade levanta várias questões. A primeira é saber o que significa de facto ser autêntico; de acordo com Peter Kivy[20], a partir desta simples pergunta surgem de imediato várias respostas possíveis; assim, temos quatro noções principais de autenticidade: **fidelidade ao estilo da época**, **fidelidade á sonoridade da época**, **fidelidade ás intenções do compositor** e **fidelidade á individualidade e originalidade do intérprete**, como não derivando ou tentando copiar ou imitar o estilo performativo de outrem.

[20] Kivy, Peter, *Authenticities*

– Quanto á **fidelidade ao estilo da época**, as escolas de violino do início do século foram o berço das mais brilhantes e idolatradas gerações de intérpretes do Século XX. Contudo, em traços gerais, são caracterizadas por alguns maneirismos muito específicos que, na sua maioria, vieram a ser considerados tabu – devido a uma febre de fidelidade exclusiva à partitura e ao metrónomo, propagada a partir de cerca dos anos setenta até há muito pouco tempo. Ora, se alguns desses maneirismos – *rubato* excessivamente livre ao longo da obra ao ponto de se perder a noção dos *tempi*, acrescentar ou retirar notas ao texto de forma a ajustar a obra ao violinista, por exemplo – foram de facto abandonados por uma boa razão, equilíbrio e "bom senso" estético, outros – como os portamentos numa mesma arcada em *legato*, os *glissandi* controlados tecnicamente no meio de uma mudança de posição da mão esquerda – poderão ser recursos muito interessantes, até mesmo essenciais para defender uma ideia de interpretação deste concerto. Assim sendo, entendi que a combinação da técnica violinística actual, com recursos interpretativos e melismáticos cronologicamente mais abrangentes – a conciliação das duas metades do Século XX ao nível do violino – desde que controlados por uma técnica sólida, será a melhor solução para desenvolver a minha interpretação da obra, que me parece resultar não só tecnicamente correcta como esteticamente valorizada.

– No que toca á **fidelidade á sonoridade da época**, no início do século vinte já se utilizava o actual violino moderno, não havendo assim qualquer diferença entre o meu instrumento, uma réplica do modelo "Canone" (pertencente a Paganini) de Guarnierus del Gesu, construido em 1982 pelo Luthier António Capela, e qualquer instrumento feito e utilizado na altura em que o Concerto Para Violino e Orquestra foi escrito.

– Em relação á noção de **fidelidade ás intenções do compositor**, considerando eu este conceito prioritário, optei por colocar de parte a possibilidade de tentar uma interpretação de teor "historicizante" porque, ao que apurei, embora o compositor achasse interessantes as interpretações

historicamente informadas, considerava que a música devia ser interpretada conforme a época, situação e circunstância do seu intérprete, tornando-se viva através dos tempos.[21] Esta perspectiva ou postura acaba por interligar-se com a quarta noção de autenticidade, **fidelidade á individualidade e originalidade do intérprete,** ou seja, a interpretação da obra segundo os meus critérios e conceitos estéticos, corresponde ao objectivo de originalidade, de algo genuíno e, como tal, autêntico. Acresce que, não havendo nenhuma edição anterior à que me proponho realizar com este trabalho, sempre esta resultaria em todos os aspectos da minha inteira responsabilidade.

A obra encontra-se estilisticamente entre o período mais modernista e o período mais neo-clássico de Luis de Freitas Branco, digamos que se pode encarar como um híbrido entre uma linguagem mais influenciada pela fase modernista e uma linguagem mais característica do pós-romantismo.

Esta perspectiva levou-me a considerar a interpretação da obra de uma forma mais orgânica, entenda-se, menos estrita estilisticamente e mais flexível ou permeável a episódios de diferentes caracteristicas no seu percurso. Esta opção deve-se a todo um conjunto de ideias provenientes da influência das várias circunstâncias em que foi analisada a obra. O processo de preparação da performance não segue uma sequência específica ou pré-determinada de intervenção ou interferência das várias circunstâncias, todas elas acabam por interagir e coexistir num mesmo processo comum de análise e criação performativa.

Na abordagem á obra do ponto de vista da circunstância estética e pessoal, há factores de influência que devem ser mencionados. A obra aprsesenta-se com uma estrutura cíclica, remetendo-nos para o estilo da composição francesa típica da transição do século XIX para o século XX. Pegando, por exemplo, na imagem da Sonata para violino de César Franck, temos uma obra em que os temas, estando presentes em todos os andamentos, vão passando por várias metamorfoses; ora, neste concerto temos uma situação semelhante, em que se poderá definir a base conceptual para a performance como uma ideia que se desenvolve ao longo de vários estados de espírito, a

[21] - in *Entrevista a José Atalaia*

qual, independentemente do estado em que se encontra, conforme o momento da obra, acaba por unificar e consolidar toda a obra.

De forma a encontrar uma imagem ou conjunto de imagens para a performance da obra, procurei definir a referida ideia recorrendo ás várias circunstâncias de abordagem da obra.

No primeiro andamento, a entrada do violino funciona como uma cadência ad libitum. Para esta passagem, sendo a mesma um dos temas que vai ser repetido com mais ou menos alterações ao longo da obra, tentei contextualizar a minha interpretação na imagem do início de uma narrativa. Nesta narrativa existirão, a meu ver, duas personagens, o narrador e o interlocutor, os quais vão iniciar uma interacção dialéctica com o formato de pergunta/resposta que o violino apresenta ao longo da cadência, até que o narrador nos encaminha para o início do tema principal com a entrada da orquestra em conjunto com o violino. Pegando um pouco na ideia de materializar os fenómenos sonoros do ponto de vista da imagem, como se de uma banda sonora de cinema se tratasse, juntando a circunstância biográfica e geográfica do compositor e da composição do concerto, ou seja, na região do Buçaco, poder-se-ia imaginar, por exemplo, o início de uma narrativa sobre a batalha que ali decorreu entre as forças portuguesas e as tropas napoleónicas, atendendo ao carácter vigoroso desta passagem da obra, procurando uma sensação de bravura, ou valentia, na acentuação das articulações e figuras rítmicas.

A dimensão dos vários temas do concerto é bastante heterogénia, o que me levou a considera-los individualmente, independentemente da necessidade de uma coerência interpretativa da obra no seu todo.

O primeiro tema, apresentado pela orquestra logo no início da obra e depois quando esta se junta ao violino solo após a cadência introdutória, no fundo é uma célula de apenas dois compassos, que vai sendo repetida através da exploração harmónica. O segundo tema já se apresenta mais extenso, com cerca de seis compassos. Entre estes dois temas já encontramos condicionantes performativas, uma vez que do ponto de vista do fraseado não se podem considerar da mesma forma. Enquanto o primeiro tema suscita uma ideia mais colorativa, isto é, uma exploração tímbrica mais variada, de forma a potencializar a exploração da harmonia enquanto se repete a célula temática de dois

compassos, o segundo tema, pela sua extensão, já nos exige uma ideia de continuidade melódica, em que a sintaxe e a dialéctica da frase musical me levou a querer explorar mais o encadeamento melódico, com uma opção tímbrica mais constante, em que procurei uma articulação de arco mais ligada, de forma a manter a referida continuidade melódica.

O terceiro tema corresponde, figurativamente, ao contraponto da bravura dos temas anteriores, sendo como que o tema do par romântico, se de um filme se tratasse. Para este tema, tendo em conta a região média da tessitura em que se encontra, na qual se pode jogar bastante com diferentes cores e intensidades no uso do arco, optei por uma exploração temática com alguma liberdade, inclusive no tempo, uma vez que quase todas as intervenções do violino solo tem um carácter muito cantabile, ao mesmo que uma certa não-resolução de final de frase, uma sensação de interrogação.

É no meio da exploração deste terceiro tema que se chega á cadência do primeiro andamento, colocada precisamente a meio deste e não no final, como é mais habitual neste tipo de repertório. A primeira ideia a reter nesta cadência é precisamente a sua colocação a meio do primeiro andamento – como acontece, por exemplo, no concerto de violino de Mendelsohn – o que leva a que a mesma não seja conclusiva musicalmente, isto é, não apresenta a habitual revisão dos temas do andamento de uma forma assertiva e indicadora do final; uma vez que o andamento ainda vai continuar, do ponto de vista da performance a minha opção foi a de encarar a cadência como um momento mais especulativo, em que o violino como que deambula por algumas ideias do concerto. Considero o início da cadência no cc.150 e não no cc.158, onde seria mais provável á primeira vista, uma vez que, apesar de no cc.150 a orquestra ainda estar presente a acompanhar o violino solo, as intervenções deste já tem o referido carácter especulativo de exploração do material temático da cadência. Do ponto de vista da construção de uma base de contextualização e de imagens para a interpretação desta cadência, encontrei dois casos com os quais esta partilha algumas semelhanças, a saber, as cadências dos primeiros andamentos dos concertos de Tchaikovsky e Mendelsohn. No primeiro caso, os pontos de semelhança são o carácter especulativo com que são abordados os temas, percorrendo toda a tessitura do instrumento, e a forma como, através do

encadeamento temático e harmónico, se chega ao primeiro tema, do início da obra, em cordas dobradas, novamente numa exploração virtuosística do instrumento que abrange toda a sua tessitura. No segundo caso, encontrei um paralelismo muito nítido no final da cadência, em que Freitas Branco recorre ao mesmo tipo de recurso técnico no violino usado por Mendelsohn para construir uma base harmónica que vai servir de acompanhamento para a entrada da orquestra que, através de uma espécie de marcha harmónica com base no terceiro tema, vai encaminhar para a reexposição. A partir deste momento, pelo carácter cíclico da obra, todo o processo de construção de imagens e ideias para a performance acaba por ser semelhante ao já referido anteriormente, atendendo a que, conforme as progressões da harmonia, a procura e escolha de cores para a sonoridade possa variar um pouco em relação á exposição.

Ao abordar o segundo andamento a primeira ideia que tive surgiu do contexto em que a obra foi escrita, do ponto de vista da circunstância biográfica; a obra foi escrita em grande parte e concluída na região do Buçaco. Este andamento não tem um carácter tipicamente triste ou doloroso, como poderia ser mais fácil de encontrar em vários concertos do período romântico, mas no entanto não se furta a uma certa sensação de melancolia, facilmente sugerida pelo ambiente cantabile apresentado pelo violino solo e pelo acompanhamento das cordas da orquestra. Ao procurar uma imagem para a contextualização ou materialização da minha ideia performativa, encontrei na imagem bucólica dos bosques típicos da região do Buçaco a base para aquela. O andamento começa, mais uma vez, com a cadência introdutória apresentada no primeiro andamento, a qual se presta, desta vez, a um carácter em que não encontramos a sequência de pergunta/resposta como anteriormente, mas sim a uma introdução mais assertiva de um novo capítulo na narrativa imaginada anteriormente referida. No c.15 optei por atribuir ao violino um papel de acompanhamento, com a entrada do oboé a repetir o tema principal do andamento – que mais não é que uma nova variação sobre os temas que percorrem toda a obra – papel esse que abandona progressivamente a partir do c.19 para voltar assumir o protagonismo, concluindo a frase. Dos c. 39 ao c. 42 e c. 115 ao c. 120, por interferência da minha imaginação e "background" cultural, fiz recurso de uma imagem nova, para este pequeno episódio. No meio do

desenvolvimento temático do violino surge uma variação sobre o tema principal do concerto, desta vez invertido, sendo uma intervenção muito curta e a única vez em que se apresenta esta célula temática com este aspecto. No entanto esta mesma célula assume-se como tema, apresentado pelos violoncelos da orquestra, e tem um tipo de entoação e inflexão melódica que nos remete para alguns traços típicos da música tradicional portuguesa, nomeadamente o fado, ao mesmo tempo que se assemelha também a melodias do próprio compositor em obras de carácter mais nacionalista ou com teor melódico mais popular. Esta imagem levou-me a procurar realçar este aparente pormenor, através uma sonoridade e uma execução da melodia de uma forma mais "arrebatada", isto é, com um recurso ao rubato e á acentuação de determinadas notas na frase, numa enfatização que permita ou provoque uma referência ou sugestão daquela imagem ou ideia de um traço mais tipicamente nacionalista. Na reexposição, no final deste andamento, o sentimento bucólico atrás referido mantém-se, acrescentado pela ideia de um progressivo "diminuendo", mais psicológico e sugerido do que assumido do ponto de vista da dinâmica, materializando-se apenas nos últimos sete compassos.

O terceiro andamento é em grande parte semelhante ao primeiro, do ponto de vista da contextualização, adoptando um carácter um pouco mais expansivo, eventualmente, mas mantendo um paralelismo de ocorrências formais, estruturais e estéticas, constante ao longo do seu percurso. De referir que a cadência, do cc. 315 ao cc. 356, tem um papel muito semelhante à cadência do primeiro andamento e, no seu final encaminha-nos para a reexposição literal do tema principal do concerto, reforçando a ideia cíclica e de constante retorno endógena a toda a obra. Do ponto de vista do processo de preparação e criação das ideias e conceitos para a performance, fiz uso dos mesmos recursos adoptados para o primeiro andamento.

Numa perspectiva mais geral, atendendo ás necessidades como performer de ter pontos de chegada ou conclusão de partes dentro de uma "narrativa", dividindo a obra na sua macro-estrutura em grandes secções, considerei sete fases no seu percurso: a primeira secção será do início do primeiro andamento até ao início da cadência do mesmo; a segunda será a própria cadência; a terceira secção será do final da cadência até ao final do primeiro andamento; a

quarta será todo o segundo andamento; a quinta secção será do início do terceiro andamento até ao início da cadência; a sexta, á semelhança da segunda, será a própria cadência; a séptima secção será do final da cadência até ao fim da obra. Esta visão geral acaba por resultar numa estrutura bastante simétrica, em termos de estrutura, forma, dimensão das secções, ajudando assim a reforçar a sensação da forma cíclica da obra, mais nítida ainda se considerarmos que o tema que inicia o concerto é precisamente o tema usado para nos encaminhar para o final da obra.

Ao editar a partitura para violino solo considerei todos os factores antes referidos, tentando materializar dentro do possível as ideias e intenções performativas, tendo sempre em mente, como receptor e leitor da partitura, um violinista profissional que queira ou seja convidado a executar a obra – sem prejuízo da maleabilidade que os aspectos subjectivos conferem ao intérprete – ou seja, criar uma edição que não desmereça da execução por um violinista profissional, independentemente da escola ou estética violinística que perfilhe, objectivo que admito como possível, uma vez que, executada perante as qualificadas personalidades entrevistadas, a performance obteve na generalidade o seu espontâneo apoio.

Do ponto de vista prático, a edição realizada foi pensada para uma execução em situação ideal, isto é, considerando a orquestração da obra – 3 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes em si bemol, 2 fagotes, 4 trompas em fá, 3 trompetes em si bemol, 3 trombones, 1 tuba, tímpanos, harpa, violino solo, violino I, violino II, viola, violoncelo e contrabaixo – e considerando uma sala com as condições acústicas adequadas.

A Edição de Estudo:

A ideia de editar uma versão de estudo da obra surgiu como a intenção de contribuir para o ensino do violino, em simultâneo com o contributo par a divulgação da obra, uma vez que, existindo uma versão de estudo, a obra poderá chegar a mais violinistas e a mais gerações. Considerei também a situação actual do ensino do violino no nosso país e, de um modo geral, na Europa. Em primeiro lugar, este formato de partitura com anotações, conselhos e

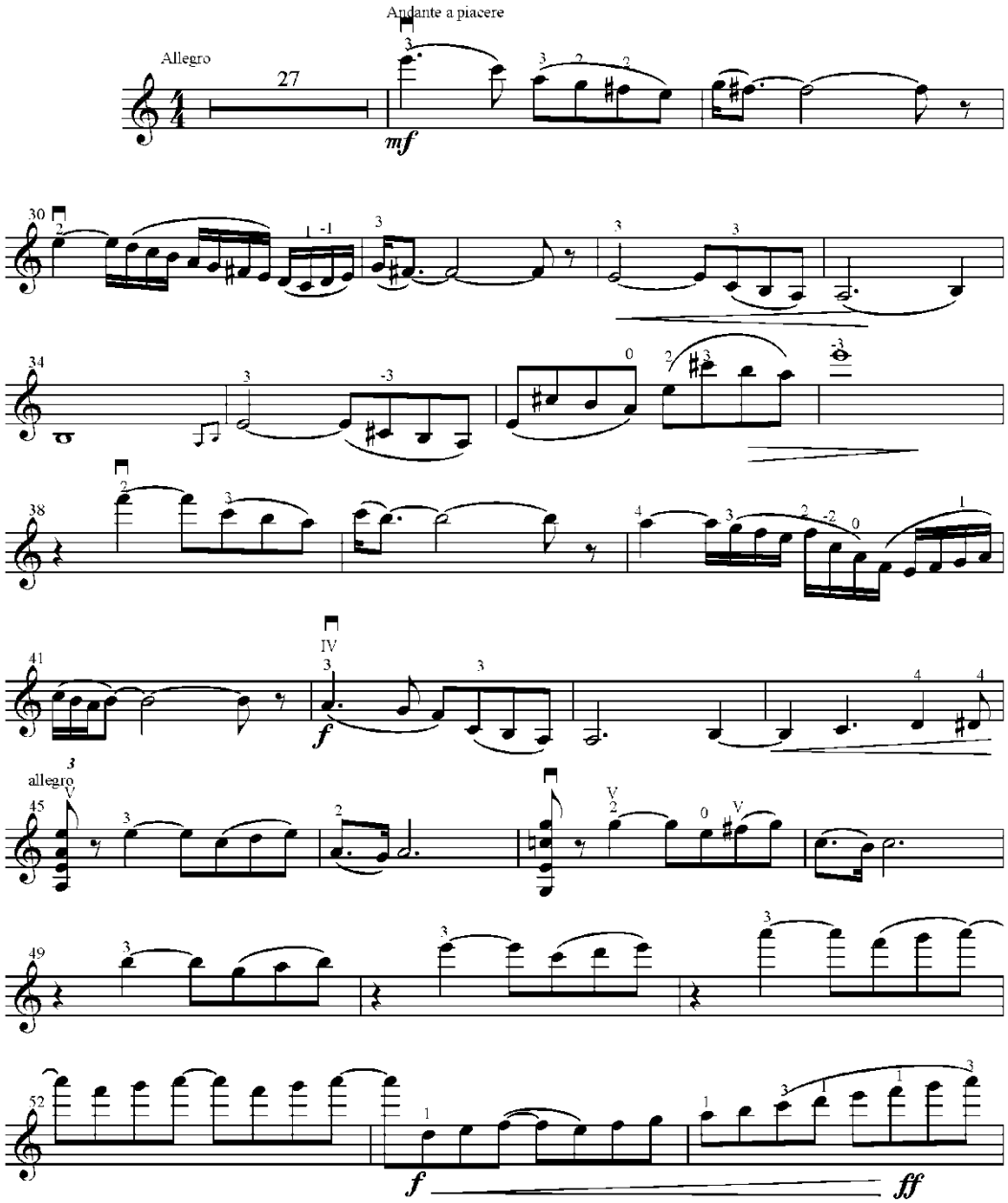
sugestões não é novidade, apesar de mais frequente em outros instrumentos – refira-se, a título de exemplo, as edições da obras para piano de Alfred Cortot – no entanto será a primeira vez que surge numa obra para violino solo de um compositor português, aliás, a própria edição normal da obra é também a primeira. Sobre a necessidade deste tipo de trabalho para os estudantes de violino, esta parece-me ser cada vez mais justificada pela conjuntura dos sistemas pedagógicos actuais, ou seja, com a integração do Plano de Bolonha no ensino superior artístico, o tempo de duração dos cursos diminuiu – de quatro ou cinco anos para três – não diminuindo no entanto os graus de exigência e dificuldade dos mesmos. Esta situação leva a que o professor assuma, progressivamente, um papel mais de orientador e menos de tutor, uma vez que a quantidade de horas, semestres e anos lectivos de contacto com o aluno diminuiu. Desta forma, os estudantes do instrumento terão uma maior tendência e necessidade para fazer as suas próprias pesquisas, investigações, ganhando uma maior autonomia no seu estudo individual, tornando-se assim útil a existência de edições como esta que aqui proponho, servindo-lhes como um manual de estudo. Não obstante, o recurso a esta edição de estudo pressupõe um simultâneo acompanhamento e orientação por parte do professor.

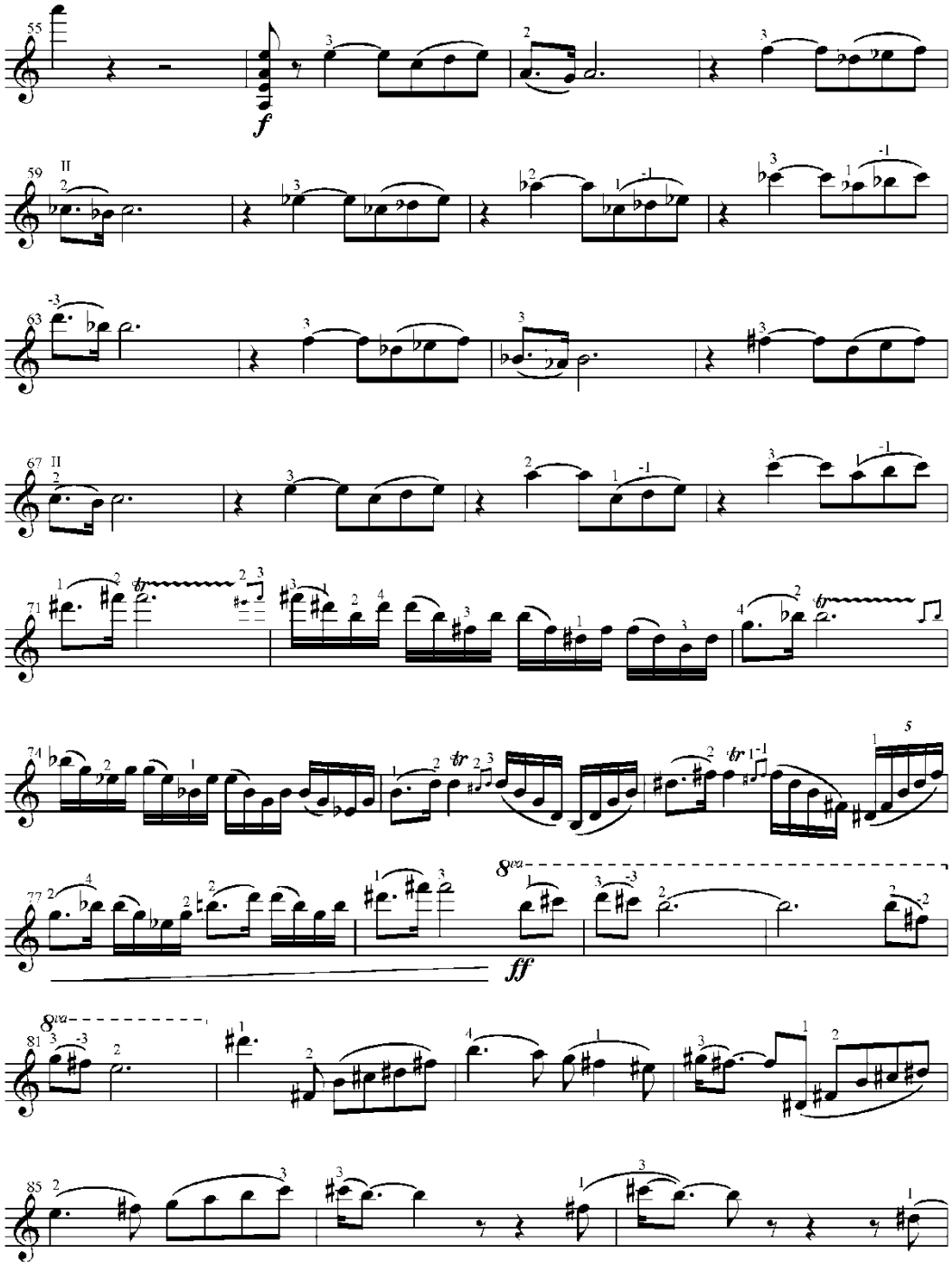
A partitura em versão de estudo é a mesma edição para violino solo, complementada com algumas sugestões técnicas, exercícios e métodos de estudo para superar as passagens de maior dificuldade da obra, tendo em vista a sua utilização por um estudante de um curso superior de violino, por exemplo.

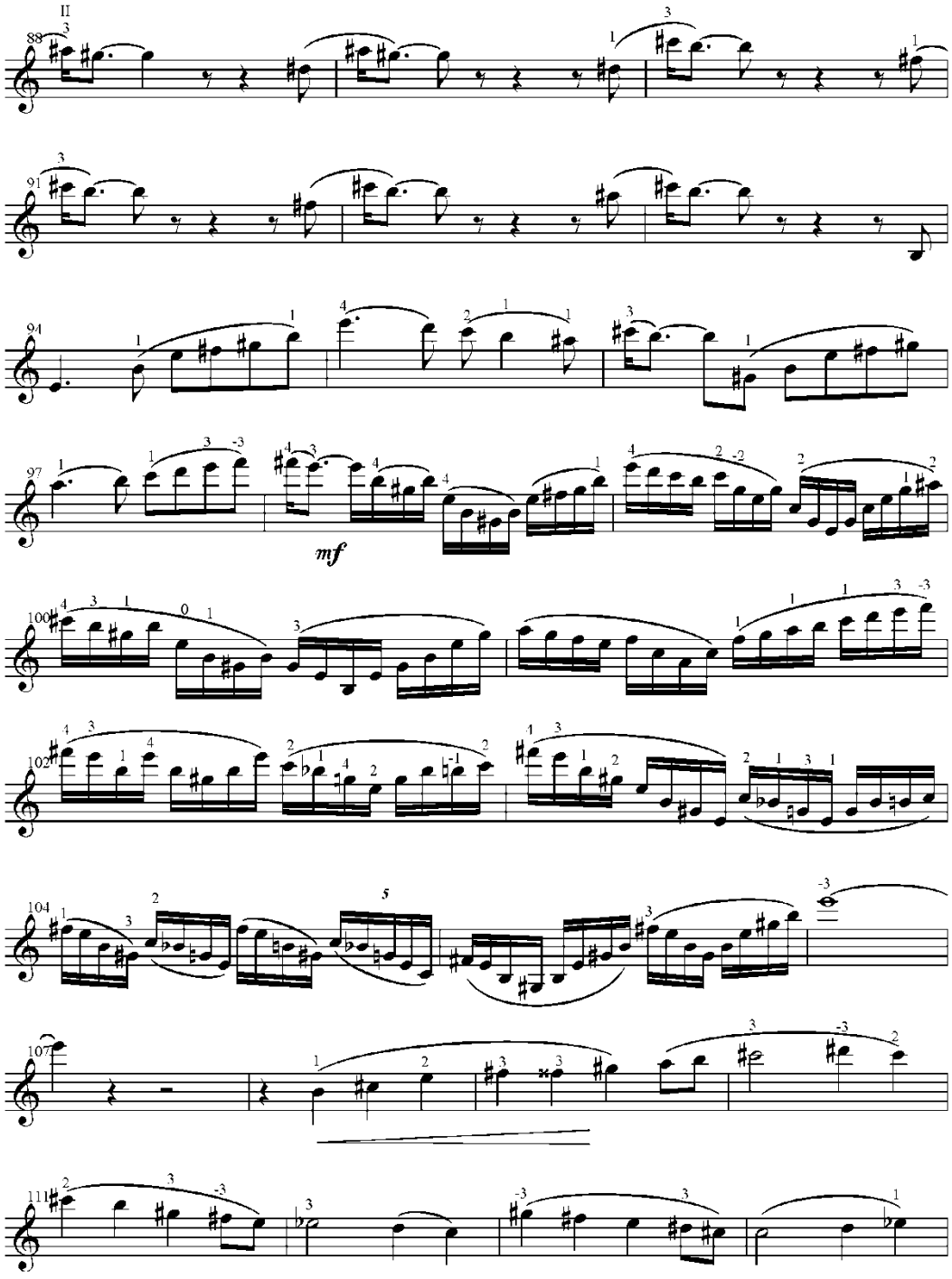
As presentes edições foram elaboradas a partir do manuscrito autógrafo pertencente ao arquivo da Emissora Nacional, Rádio Difusão Portuguesa, com o número 7365, do qual fazem parte a partitura completa de orquestra, a redução para violino e piano e a parte cava do violino solo. Contudo esta última tem algumas diferenças em relação à parte completa de orquestra, alterações que terão sido feitas ao longo do tempo pelos violinistas que executaram a obra, daí que me tenha orientado pela partitura geral, que é o manuscrito mais completo e sem qualquer indício de alterações póstumas à sua escrita.

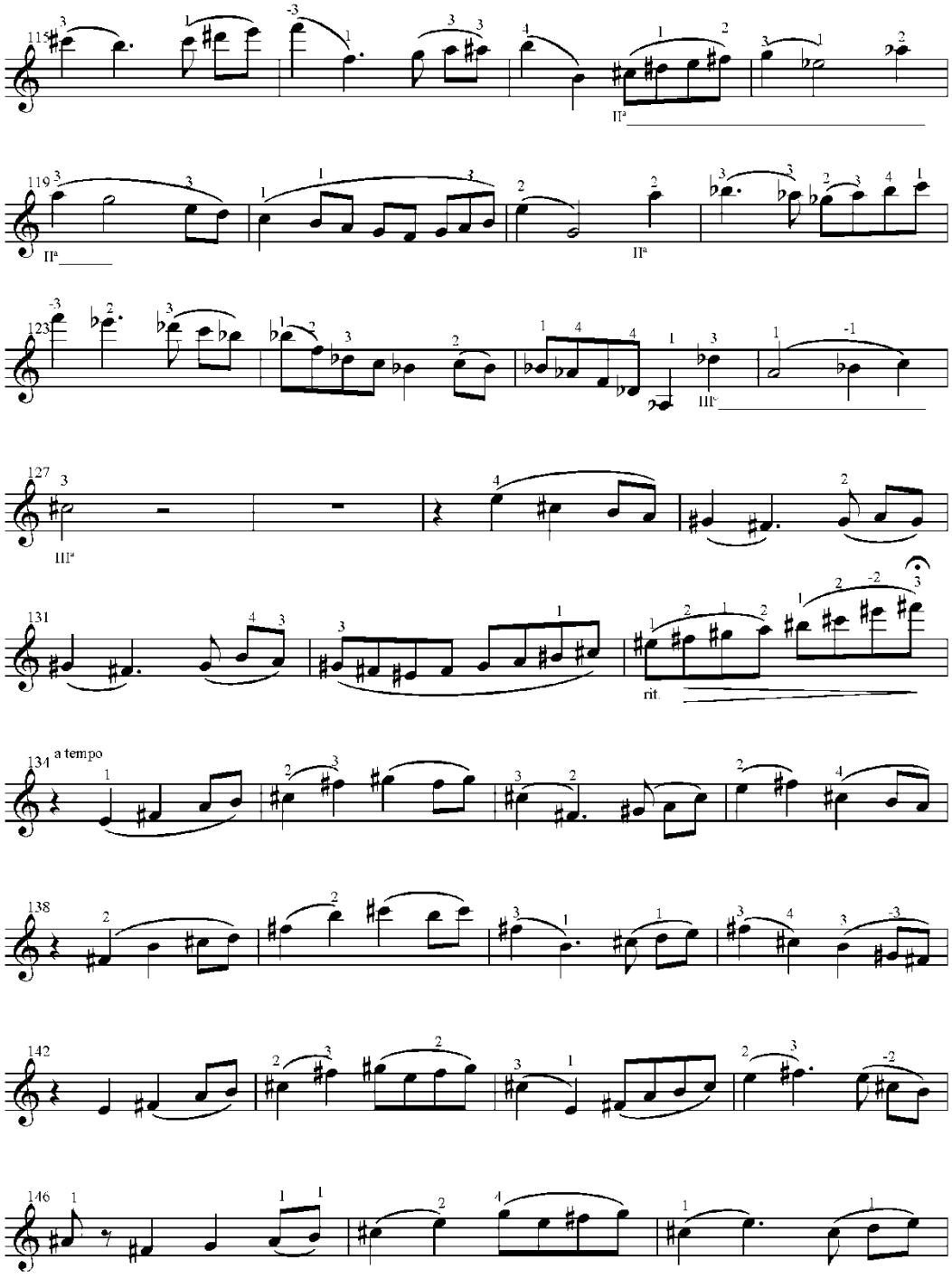
3.3 – Edição de performance da obra

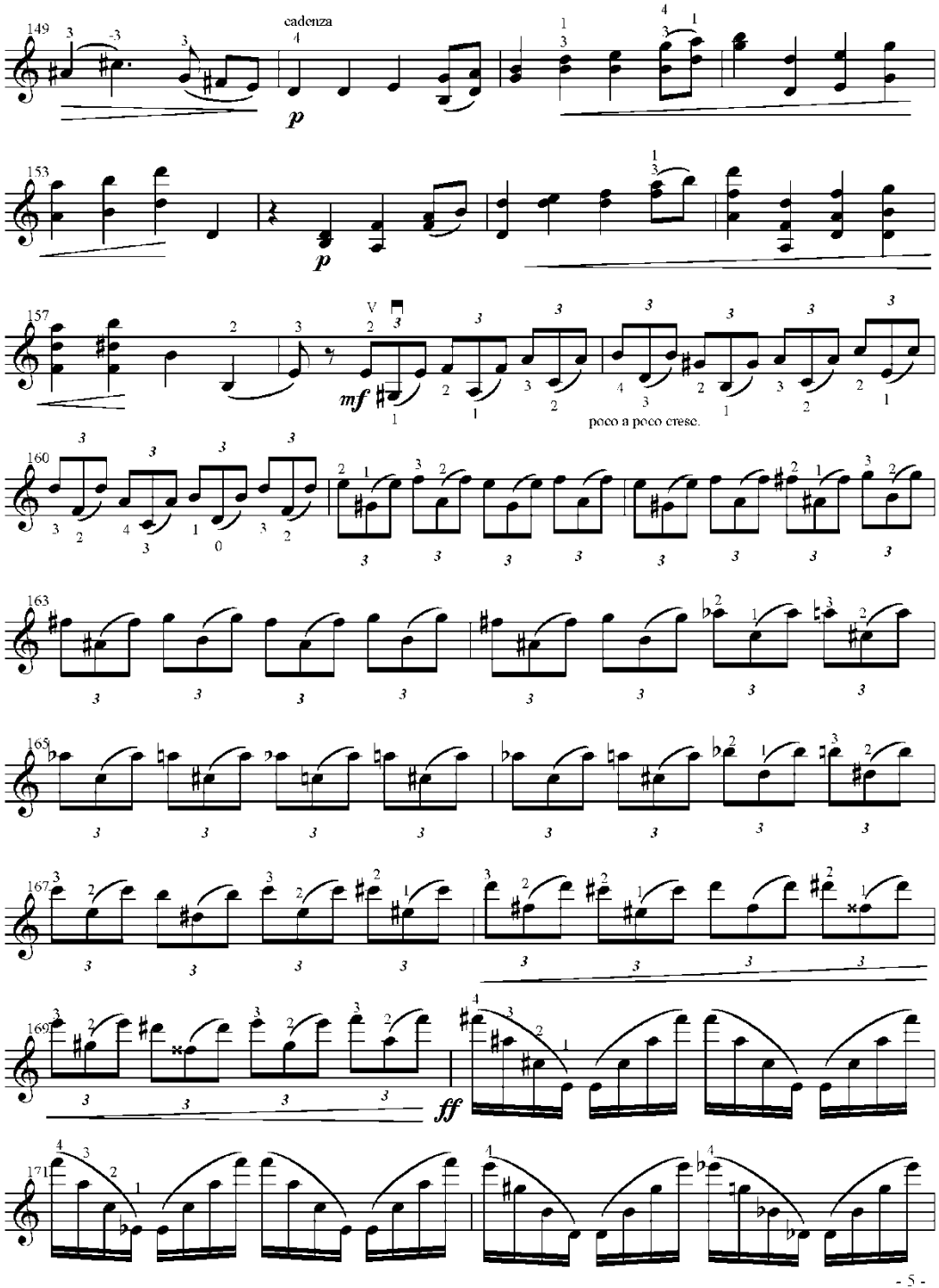
I

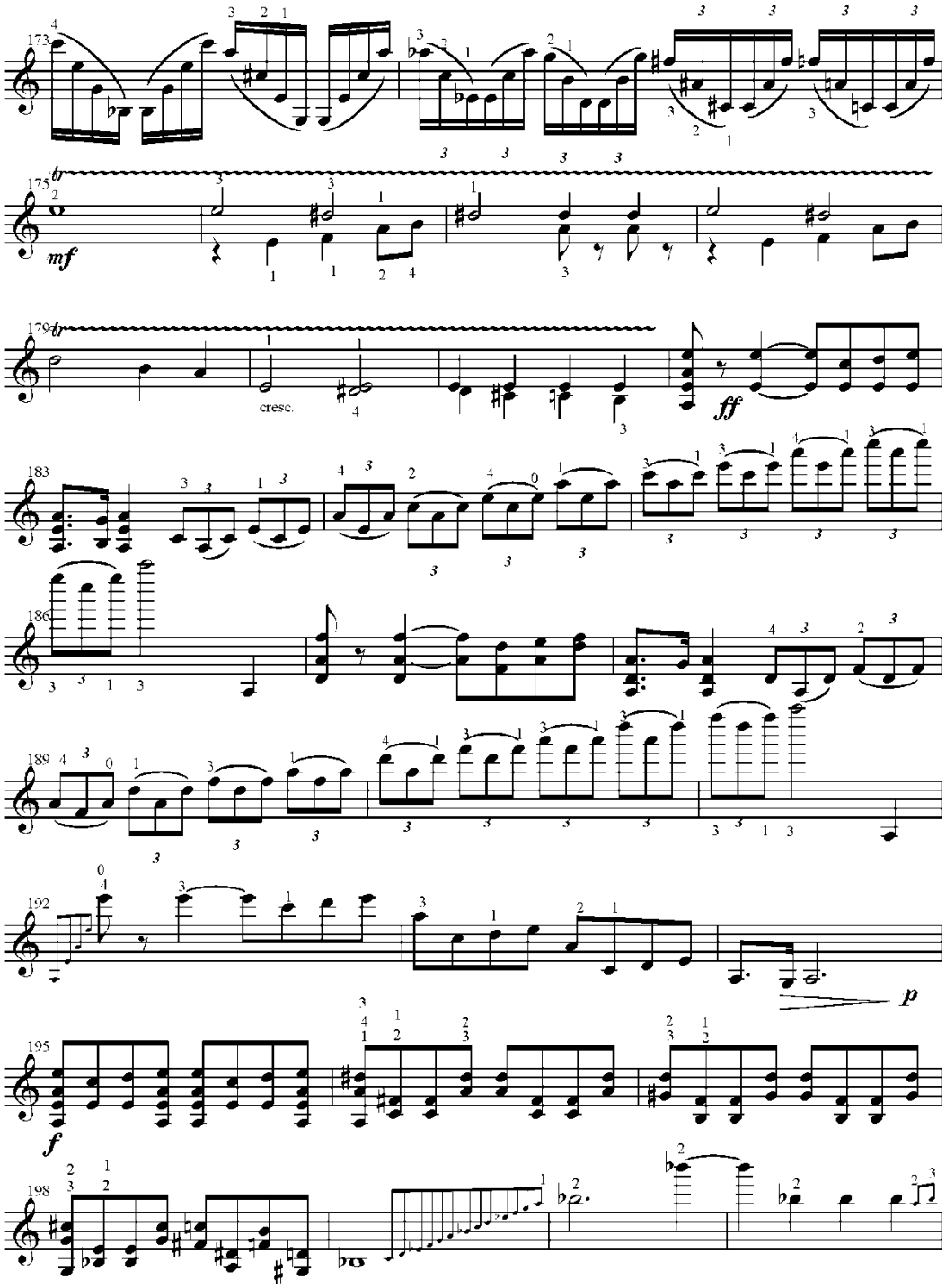

Andante a piacere
Allegro
27
mf
30
34
38
41
IV
f
allegro
45
V
49
52
f
ff

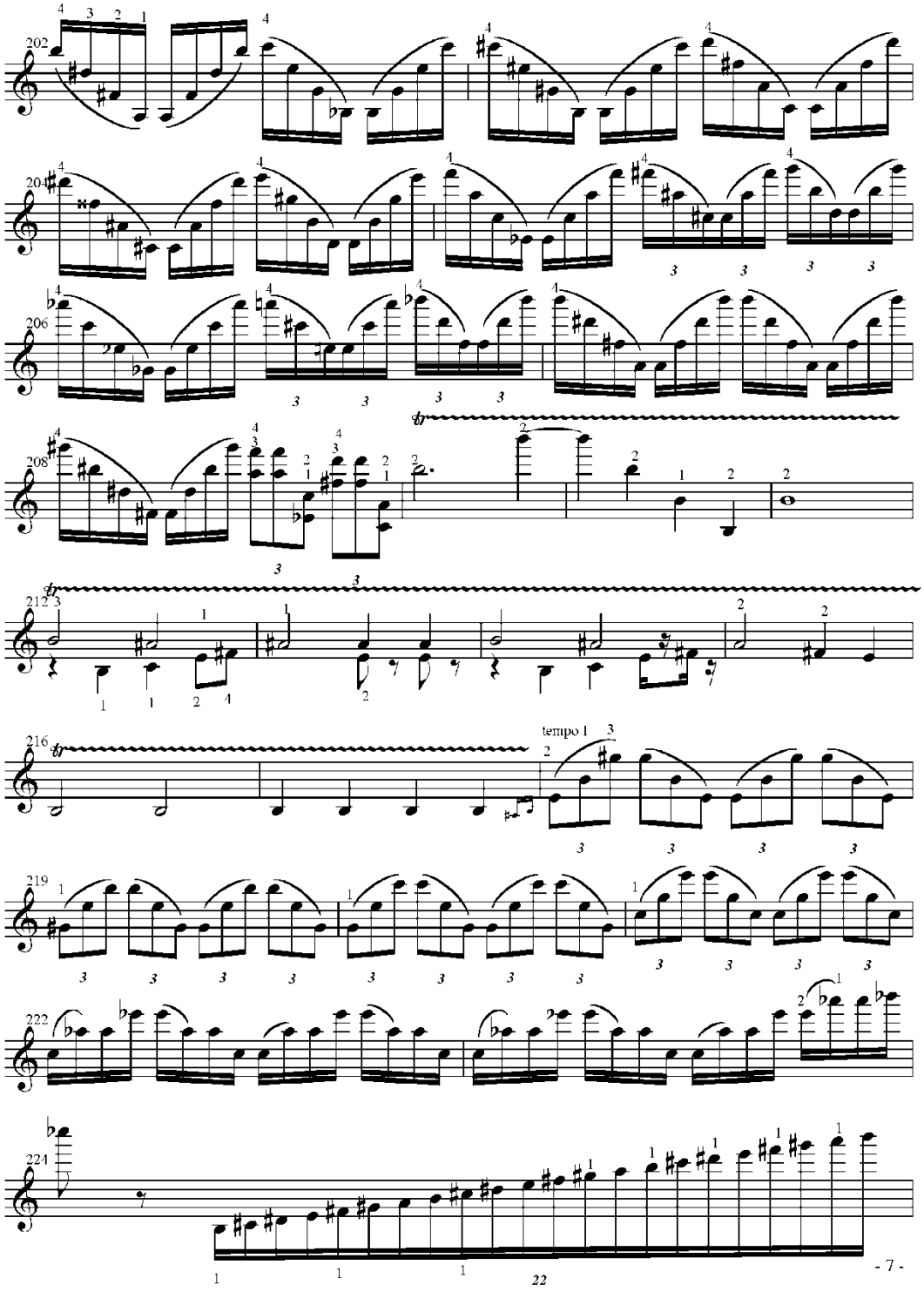

55
f
59
II
63
67
II
71
74
77
8va
ff
81
8va
85

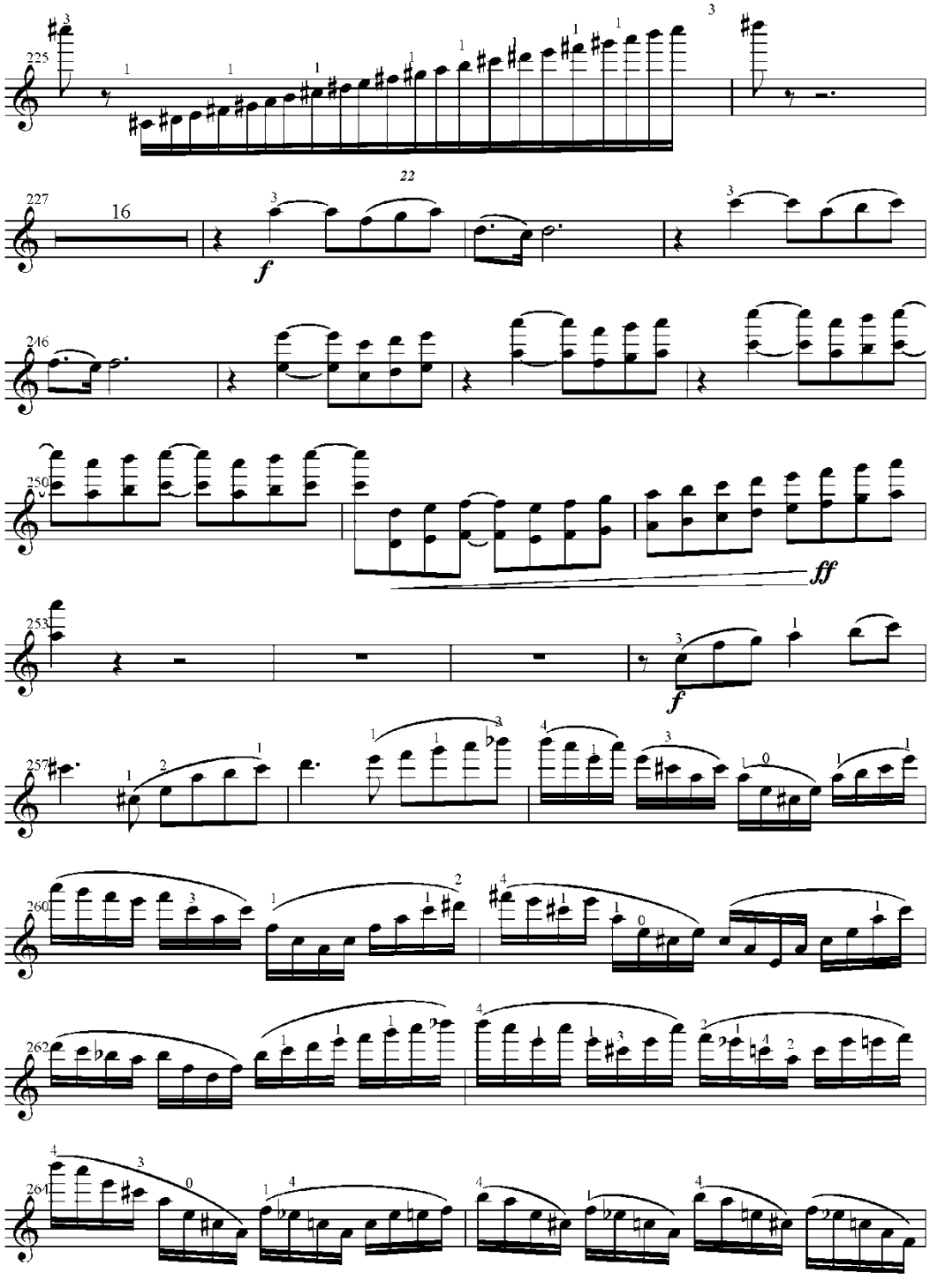

II
mf

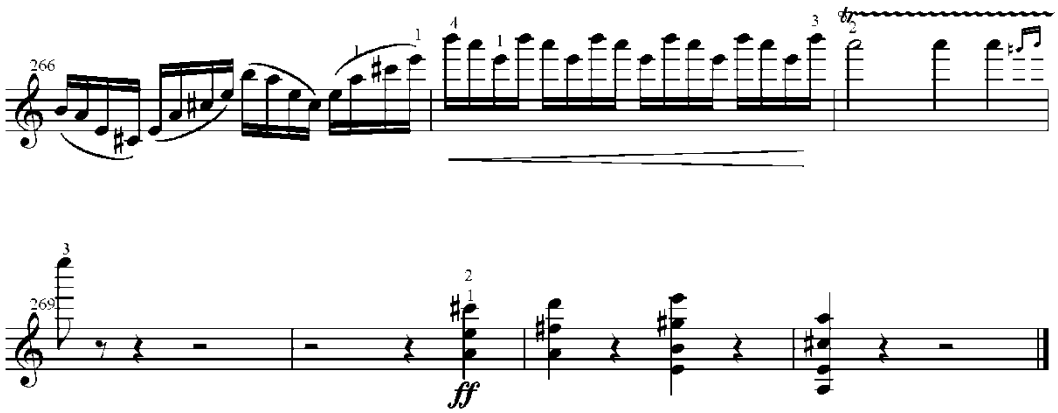

115
II^a
119
II^a
II^a
123
III^c
127
III^a
131
rit.
134
a tempo
138
142
146


149
cadenza
p
153
p
157
mf
poco a poco cresc.
160
163
165
167
169
ff
171

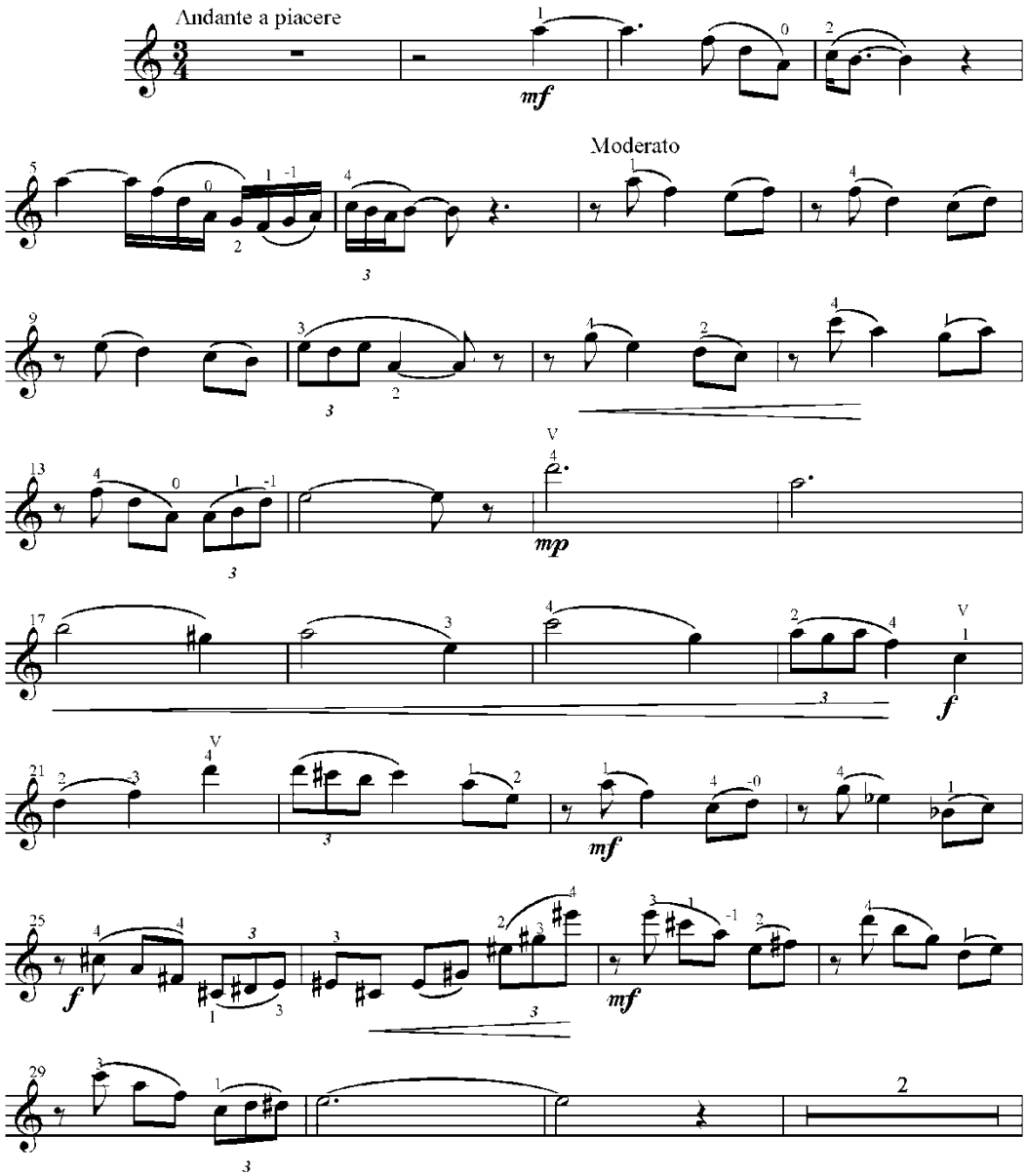

173
175
tr
mf
179
tr
cresc.
ff
183
186
189
192
p
195
f
198

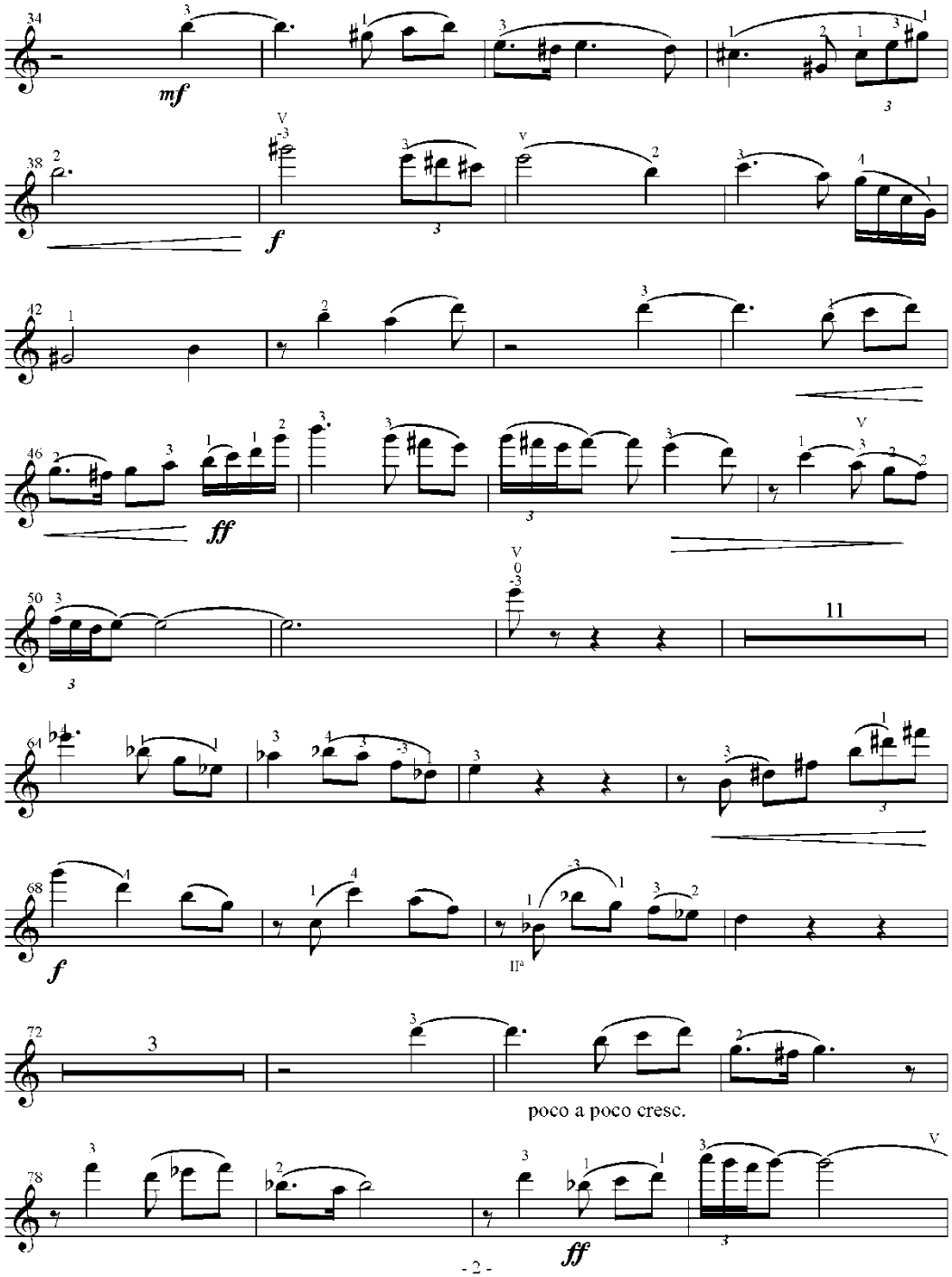

202
204
206
208
212
216
tempo I
219
222
224
- 7 -

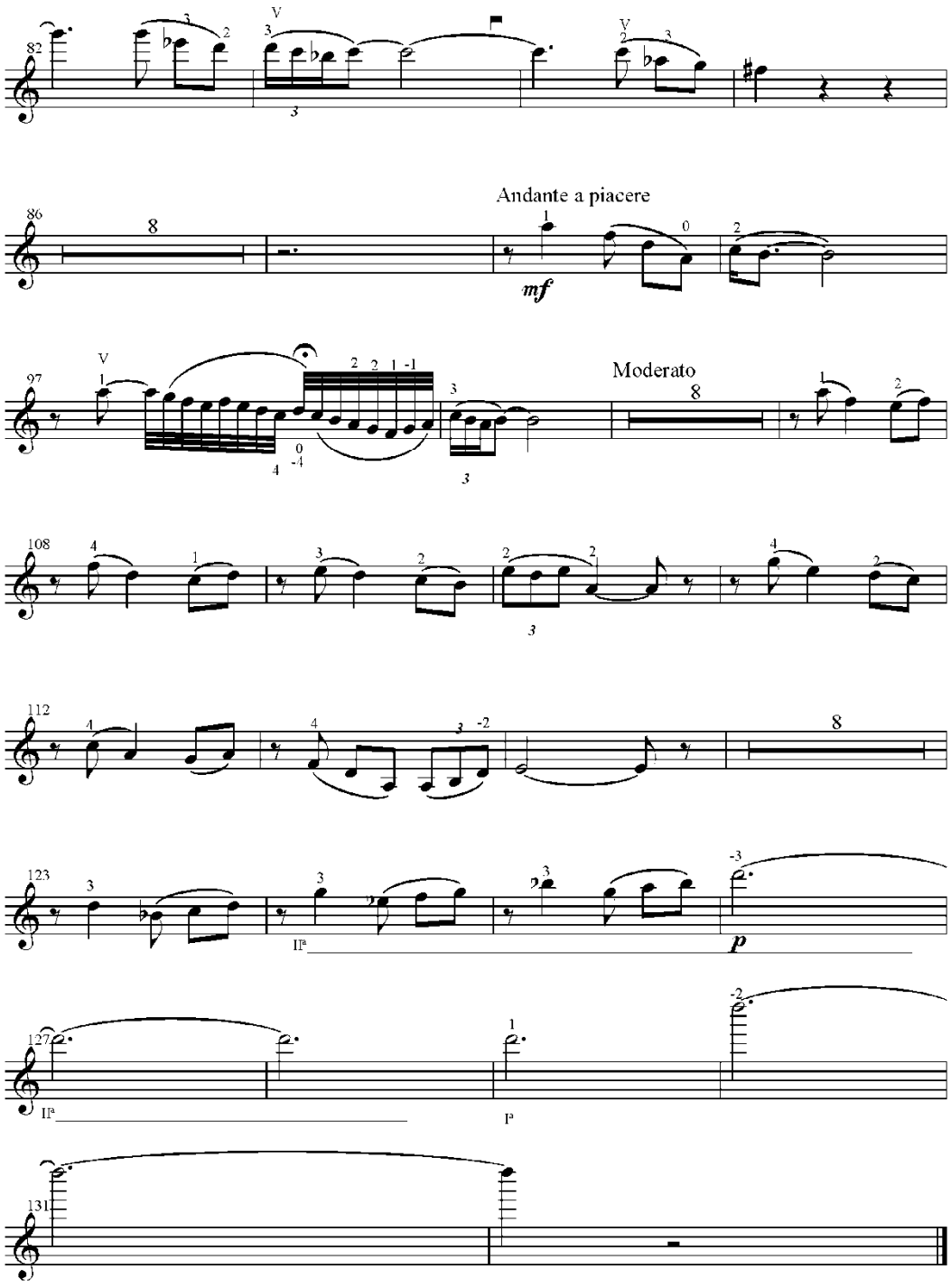

225
22
227
16
f
246
250
ff
253
f
257
260
262
261
5
- 8 -


266
269
ff

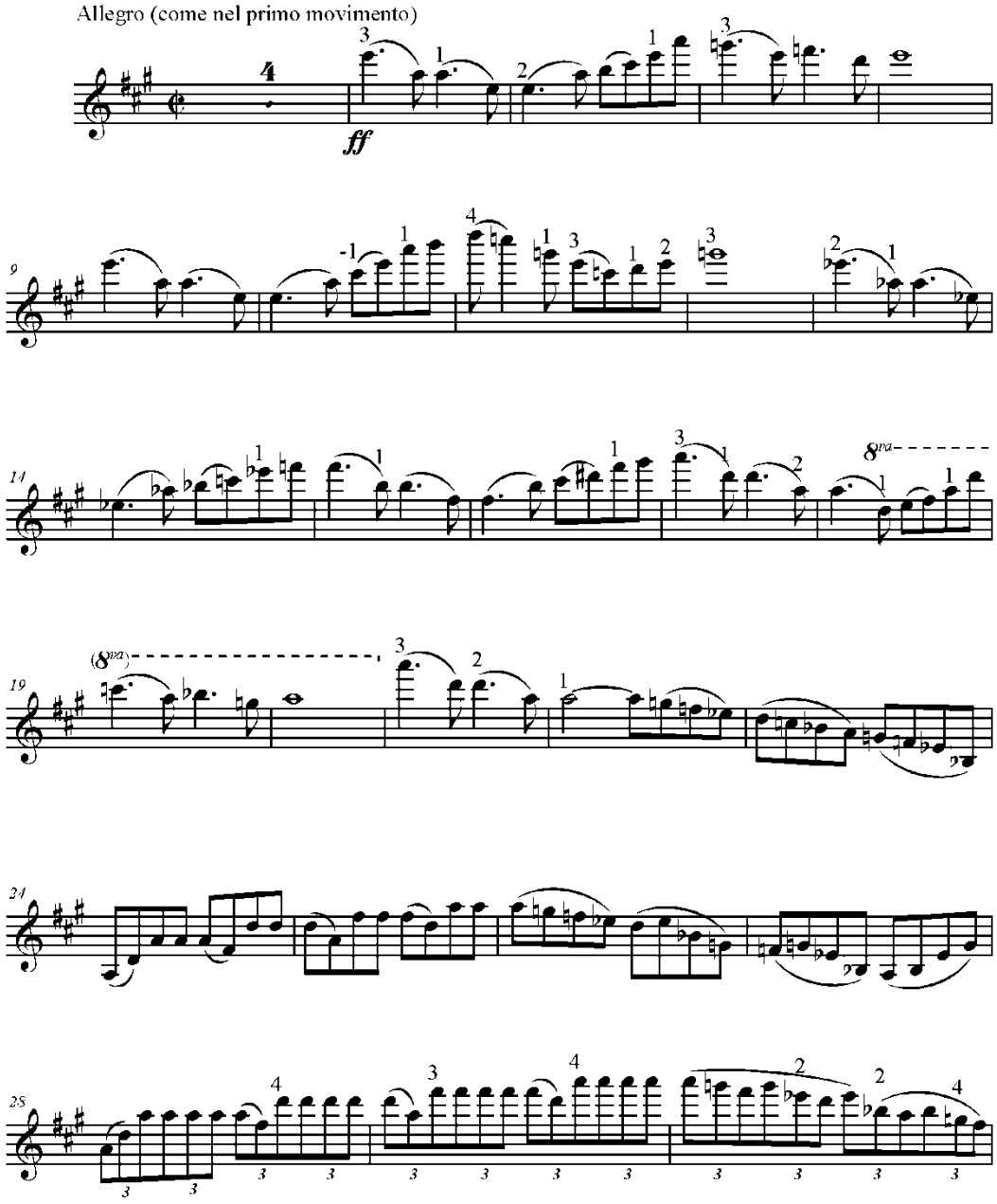
II



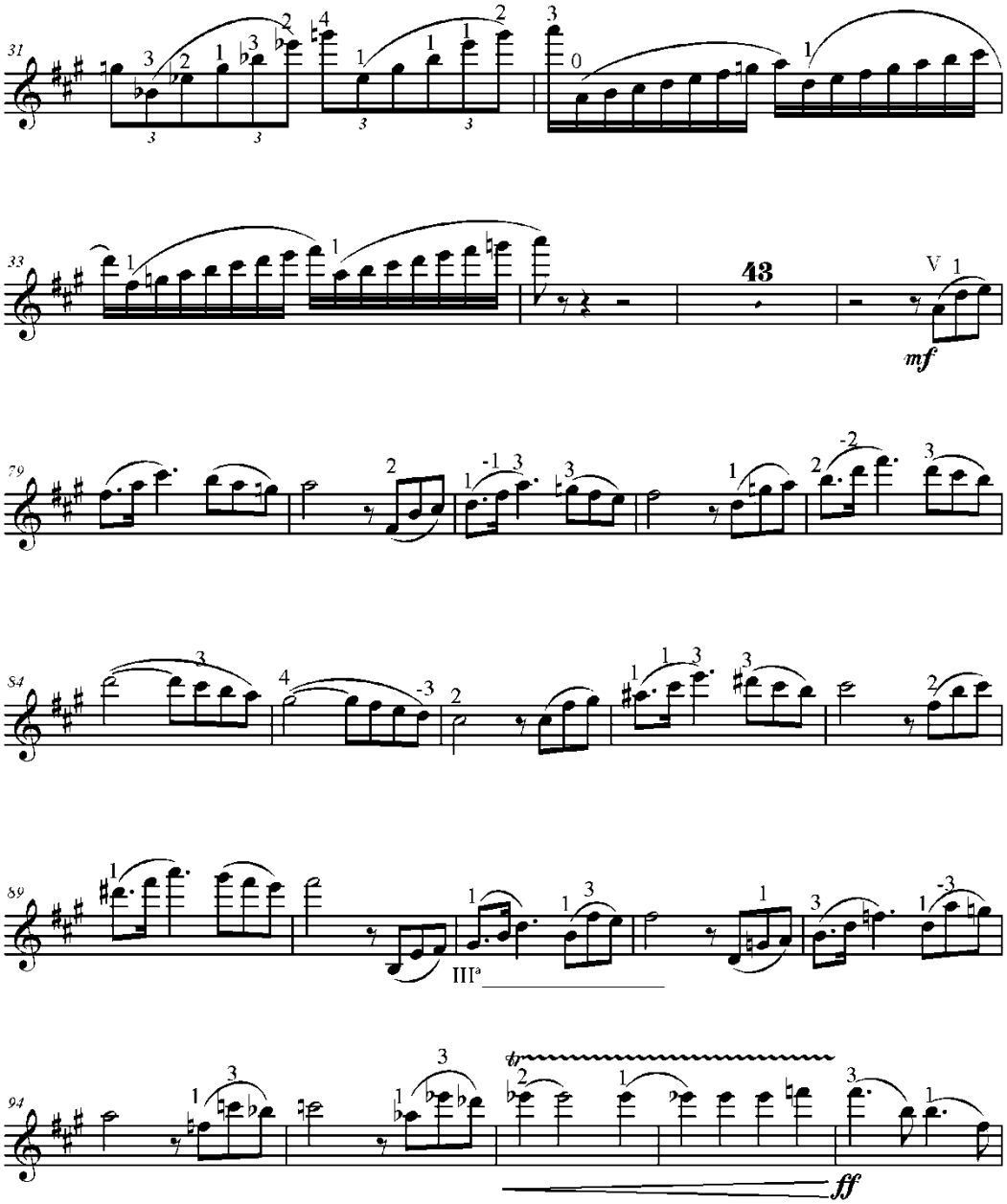

mf
f
ff
11
poco a poco cresc.
ff

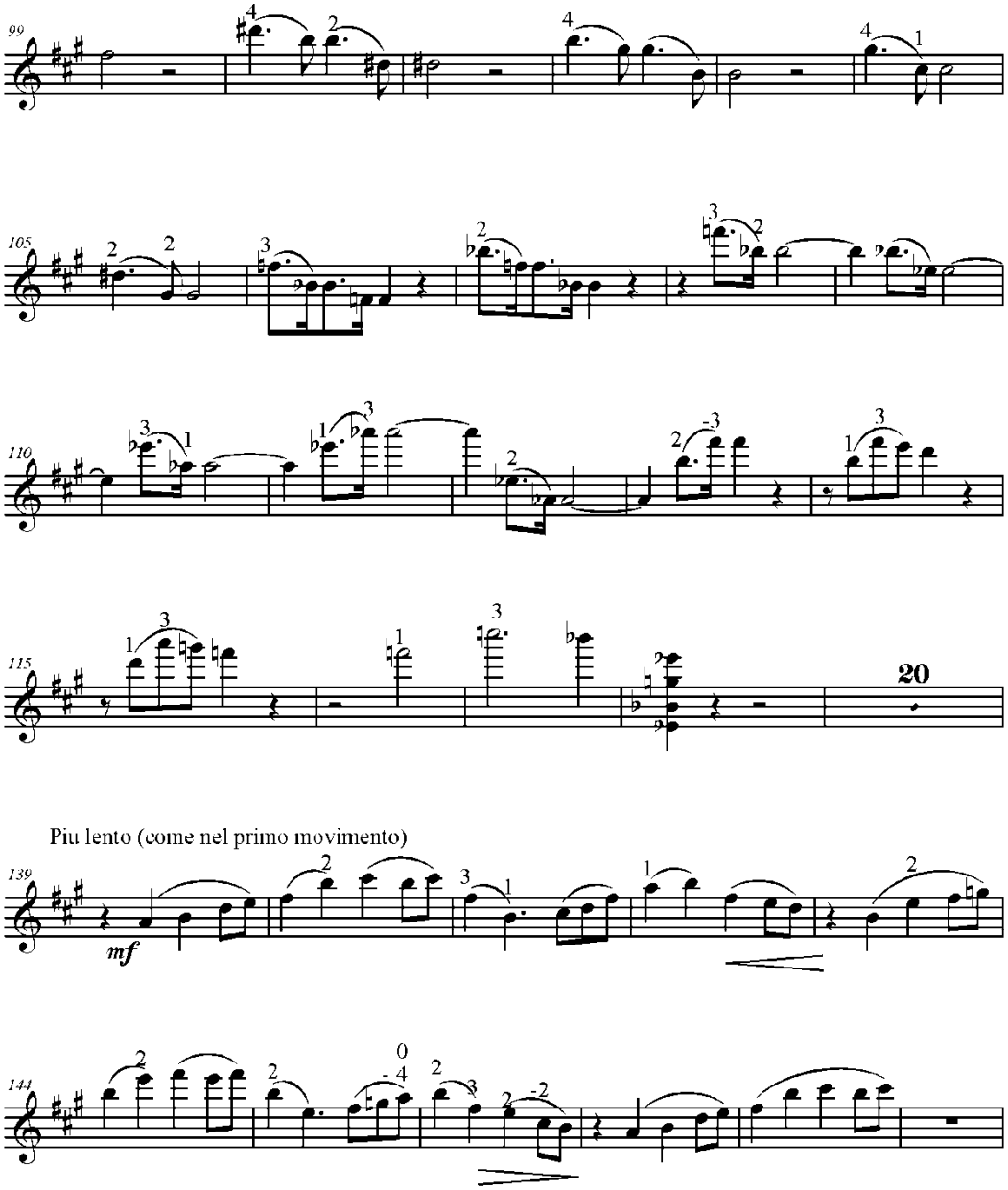

82
86
Andante a piacere
mf
97
Moderato
108
112
123
II
p
127
II
I
131

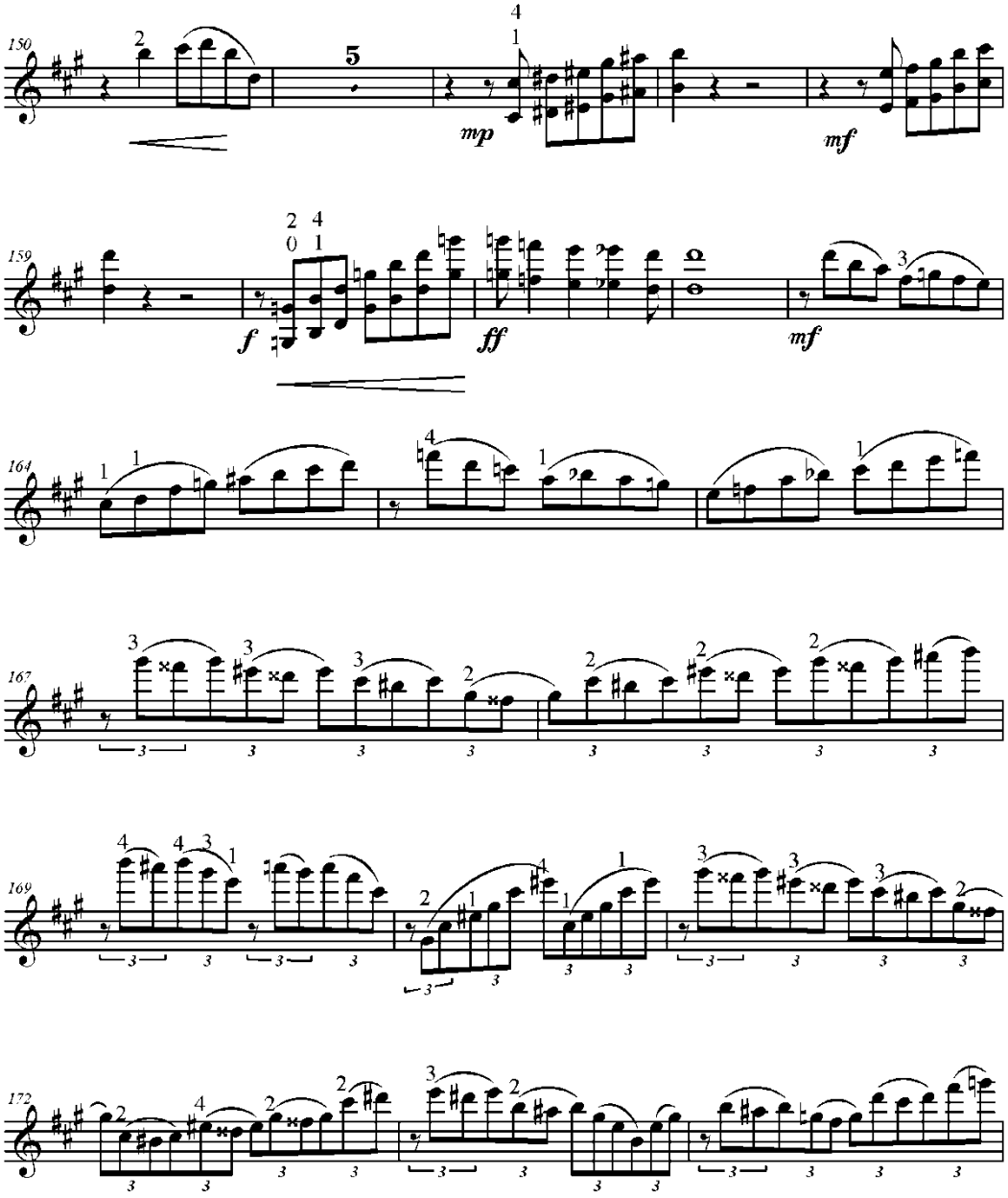
III

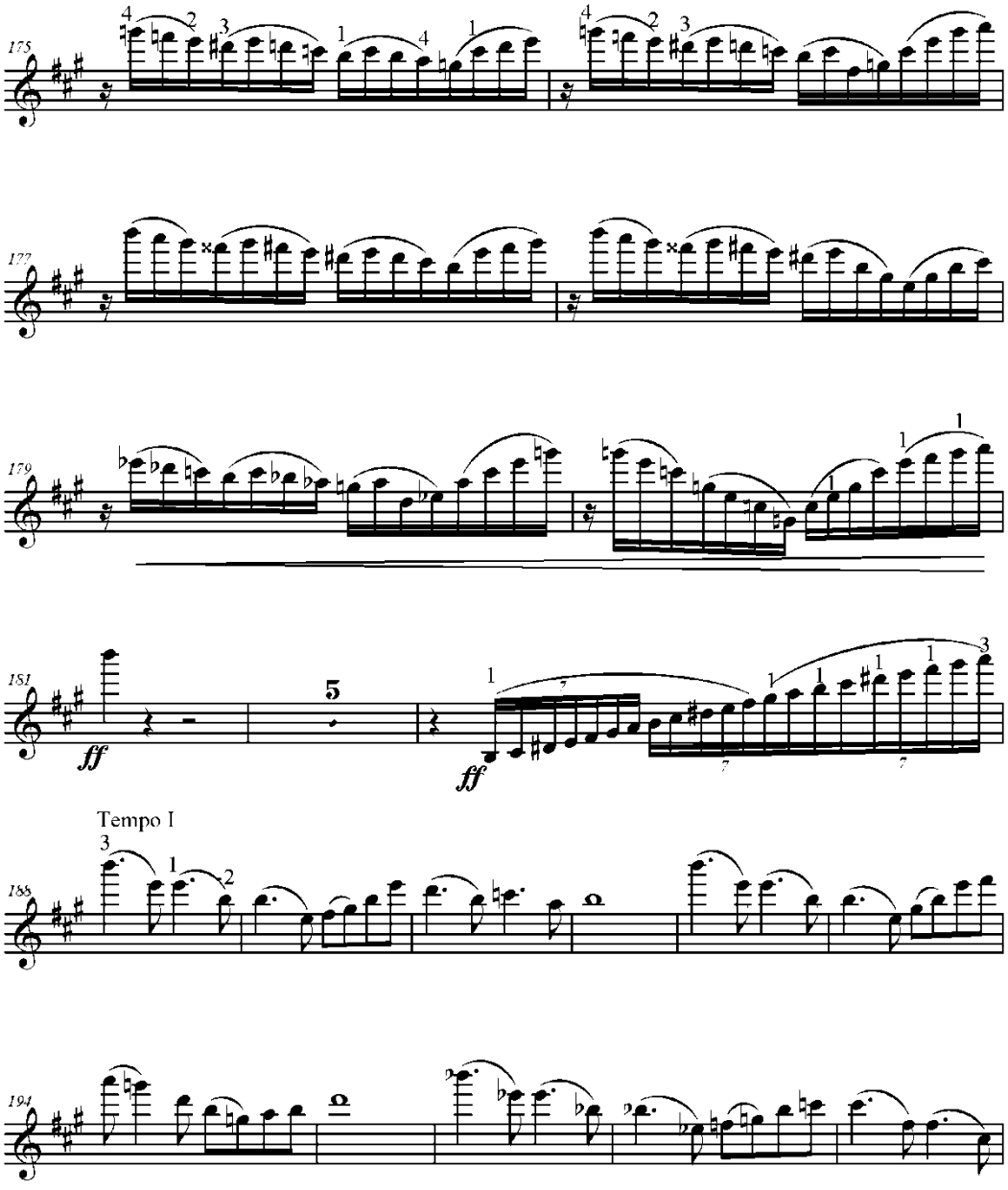


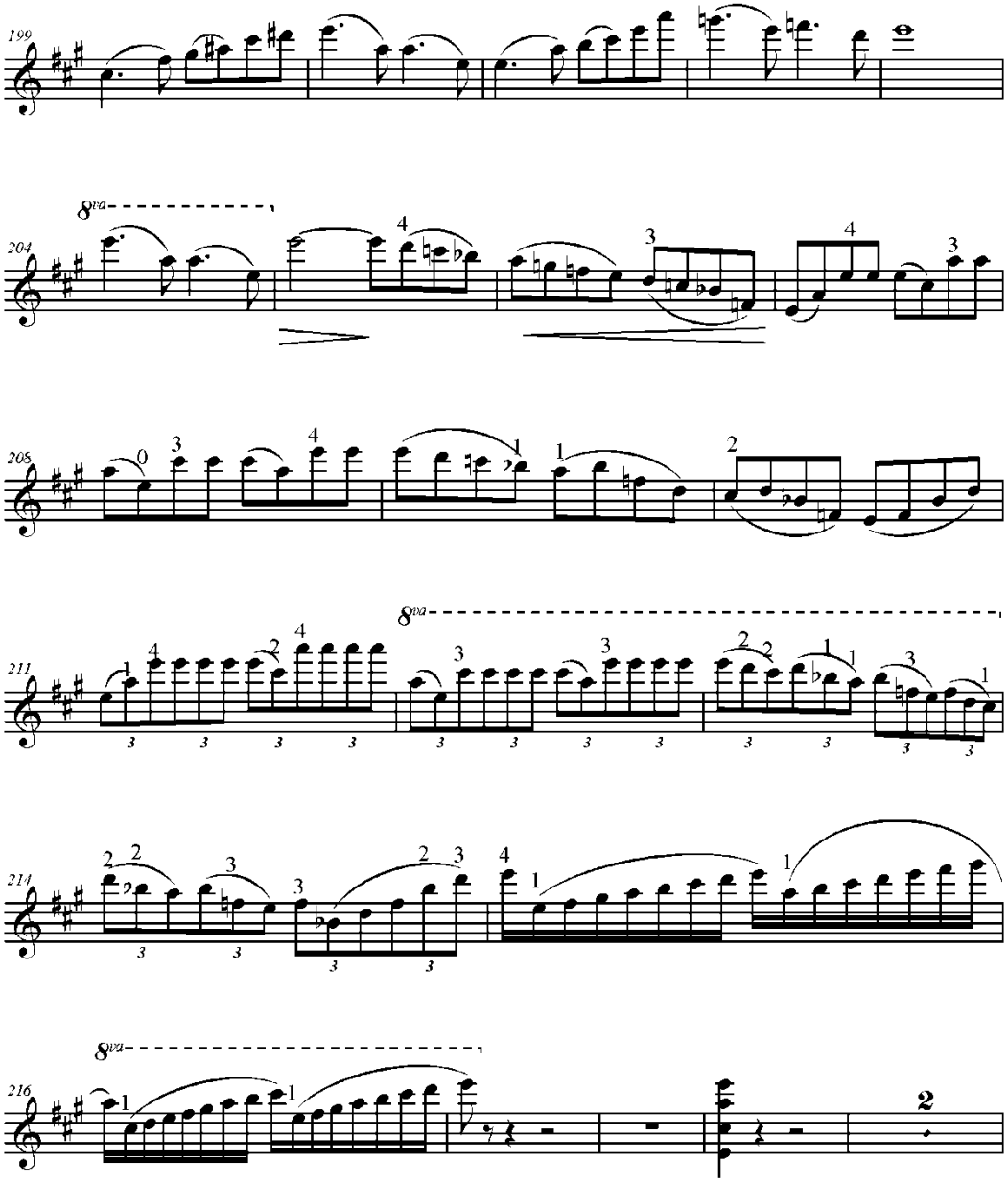
2

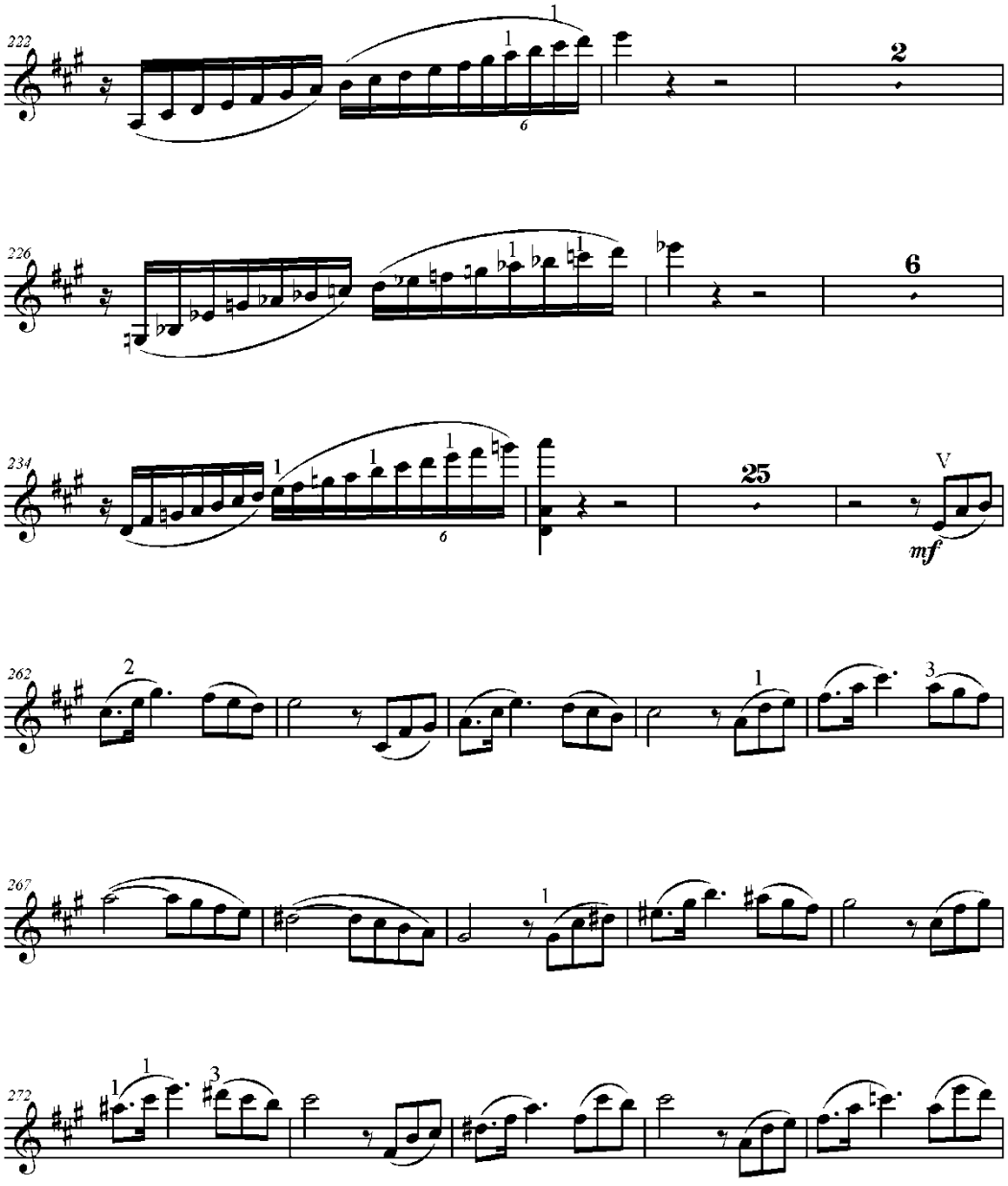


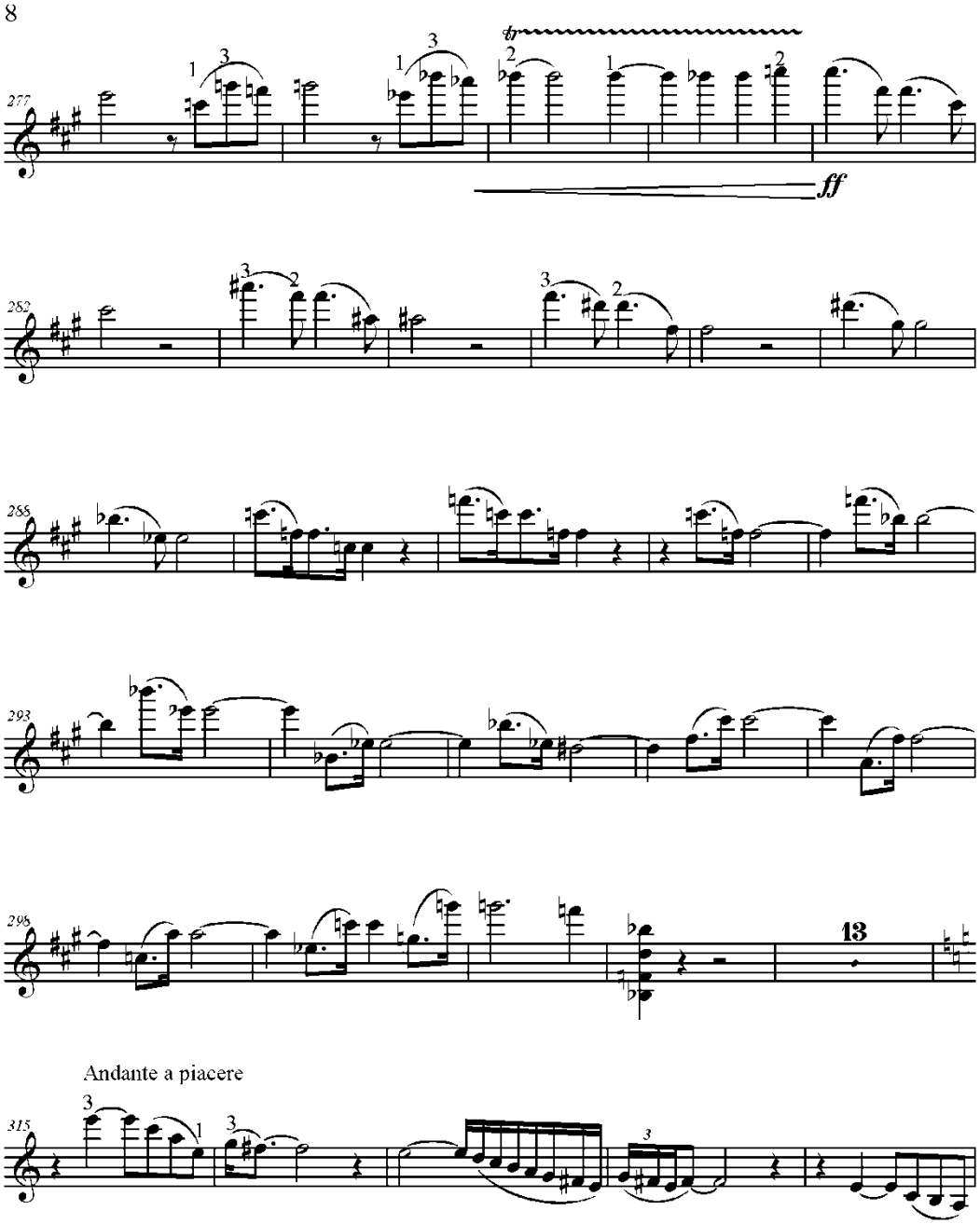

99
105
110
115
20
Piu lento (come nel primo movimento)
139
mf
144

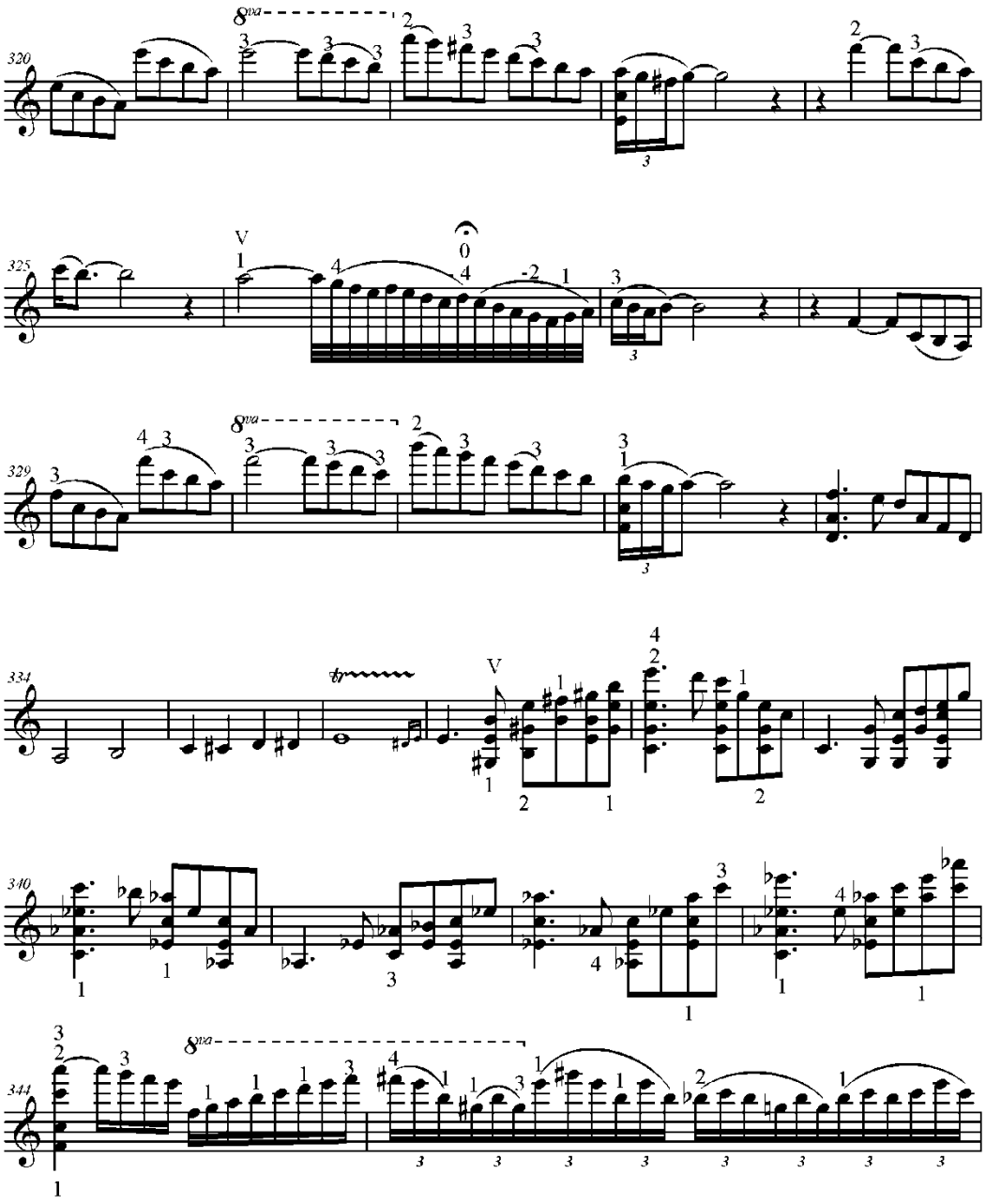

150
5
mp
mf
159
f
ff
mf
164
167
169
172

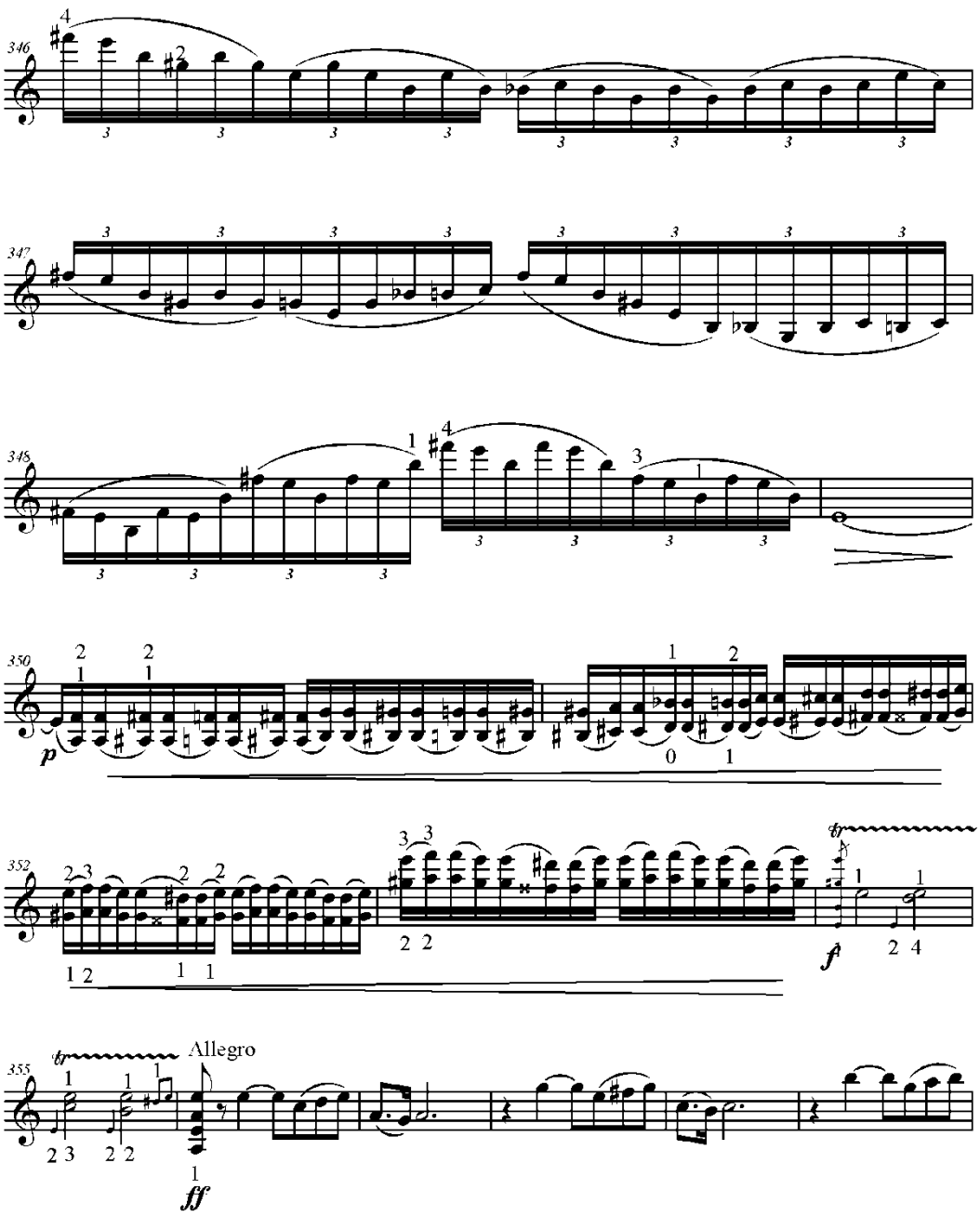

175
177
179
181
ff
5
ff
Tempo I
188
194

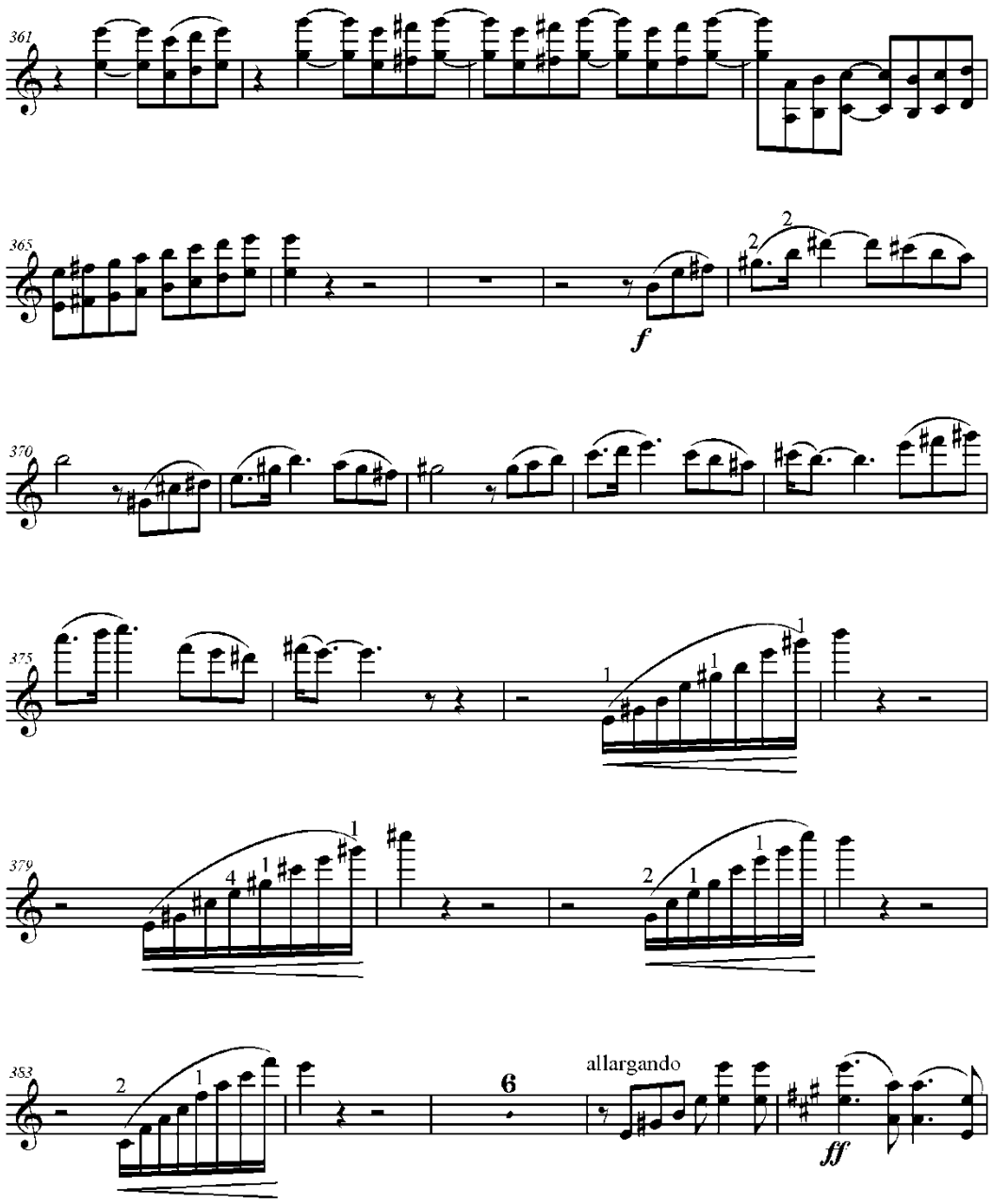

199
8va
204
208
8va
211
214
8va
216
2

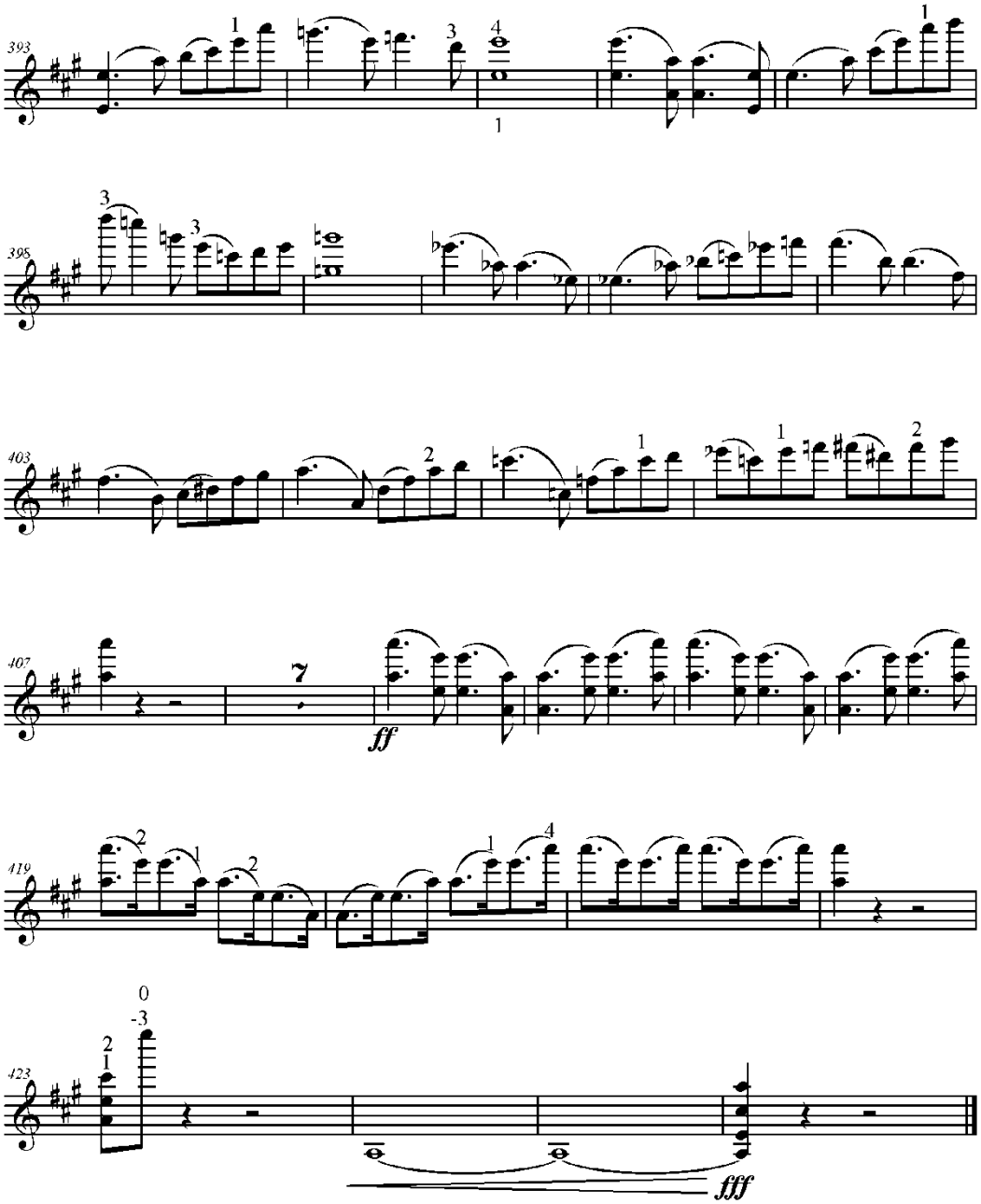

222
2
226
6
234
25
V
mf
262
267
272


277
tr
ff
282
288
293
298
13
Andante a piacere
315


320
8va
325
329
8va
334
340
344
8va


346
347
348
350
352
355
Allegro
p
f
ff


361
365
f
370
375
379
353
6
allargando
ff


393
395
403
407
7
ff
419
423
fff

3.3.1 – Anotações à edição de performance da obra

As fontes utilizadas

Como anunciado anteriormente, para a realização desta contribuição para uma edição de performance recorri ao manuscrito que contém a partitura geral da obra tal como a parte cava do violino solo, pertencente ao arquivo da Emissora Nacional, com o número de registo 7365.

Ao analisar a parte cava do violino solo, não sendo um especialista na área de estudos paleográficos, verifiquei que esta tem alterações no texto, as quais foram feitas numa caligrafia diferente, e foram feitas claramente muitos anos depois do manuscrito original, facto sugerido pelo aspecto da tinta, diferença de tonalidades e desgaste no papel. Esta conclusão foi intuída também com a influência da informação de que alguns dos intérpretes que tocaram o concerto entre as décadas de 50 e 80, tinham por hábito alterar as partituras. Entre eles, o Maestro Silva Pereira é apontado por Vasco Barbosa como um dos mais prováveis, uma vez que, para além da fama que lhe precede nessa matéria, vim a verificar que quando o violinista Vasco Barbosa gravou a obra, fê-lo com Silva Pereira a dirigir e utilizando as partituras que este último lhe deu; Constatei também que , de facto, nessa gravação o solista toca algumas dessas alterações ao manuscrito orginal.

Considerando as diferenças entre a parte cava do violino solo e a partitura geral, concluí que muitas das alterações poderão ter sido feitas em função da performance do solista, tornando-a tecnicamente mais fácil, não se tratando por isso de alterações com intenções estéticas, estilísticas ou musicais propriamente ditas. Por outro lado, a partitura original, entenda-se a partitura geral, podendo aos olhos de alguns não soar tão violinística do ponto de vista do mais tradicional fraseado do concerto virtuosístico do Romantismo, acaba por ser tecnicamente exequível, acabando por realçar mais tanto os temas do concerto, como a identidade estética do seu compositor, numa perspectiva mais de acordo com as correntes estilísticas equevas a este.

Perante esta situação da parte cava do violino solo, optei por seguir fielmente a partitura geral, a qual não tem qualquer razura, alteração visível ou anotação para além da data e local de conclusão, presumindo ser esta a mais fidedigna.

Anotações à edição de performance da obra

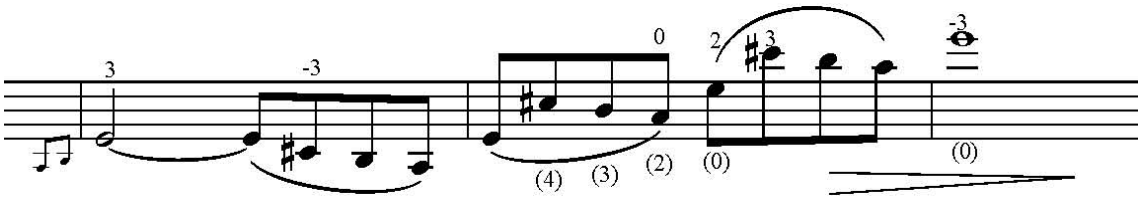
As seguintes anotações pretendem explicitar alguns exemplos da forma como resolvi as questões que me foram surgindo ao longo da preparação da performance e edição da obra. São acompanhadas pelas respectivas referências às entrevistas efectuadas, nas quais obtive, na generalidade, a concordância dos entrevistados.

I Andamento

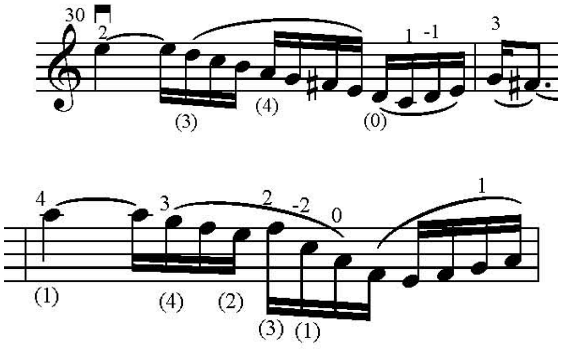
A entrada do violino no primeiro andamento, no c. 28, acompanhada pela indicação *Andante (a piacere)*, funciona como uma *cadência*, tocada livremente, que introduz parte do material temático utilizado ao longo da obra. Esta passagem volta a surgir nos outros dois andamentos, como adiante veremos.

– Nos cc. 35 e 37 apliquei a indicação de *glissando* (-3) na colocação do terceiro dedo, uma opção que corresponde ao estilo da performance do concerto romântico típico, e permite realçar o surgir da tonalidade maior pela primeira vez.[22]

[22] - *In* entrevista a Vasco Barbosa (P3 R3).



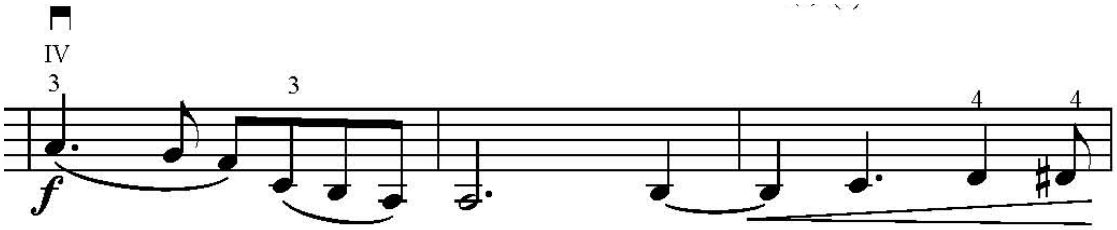
– Nos cc. 30 e 40, as ligaduras de arco foram colocadas de forma diferente da tradicional divisão de quatro em quatro ou oito em oito, de forma a manter um *legato* que, em conjunto com as mudanças de posição suavizadas pela sua execução por graus conjuntos (c.30) ou com um discreto *glissando* (c.40), não prejudique a linearidade da frase.



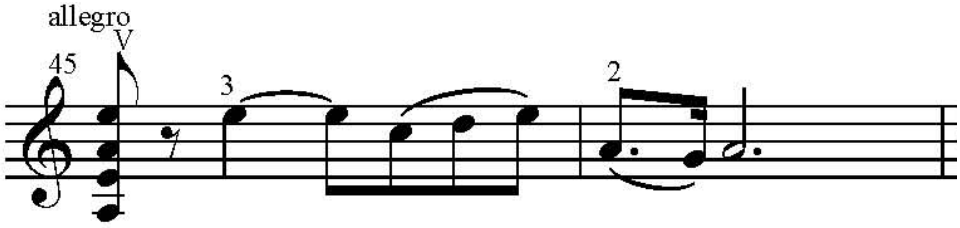
– No c. 42, digamos que o instrumento solista "se assume" finalmente – passa de uma presença meditativa para uma postura mais expositiva, que nos encaminha para o início do *allegro* no c. 45. De forma a proporcionar esta cambiante, a frase é conduzida totalmente na IVª corda.

Inicialmente pensei separar os arcos todos nota a nota, com a indicação de *tenuto* nas colcheias, de forma a permitir um nítido *crescendo*. No entanto, esta ideia iria eventualmente prejudicar o conceito de frase longa típico no compositor – conforme entendimento de José Atalaya[23] – seccionando em demasia o caminho para o tema principal do concerto. Optei assim por colocar ligaduras nas colcheias de forma a permitir um *crescendo* nítido sem prejudicar a linearidade da frase.

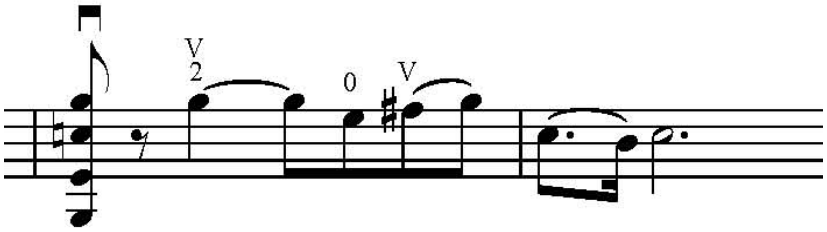
[23] - *In* entrevista a José Atalaya (P9 R9)



– O ataque do acorde do início do *allegro* (c. 45) com o arco para cima impede o risco de corte com a nota anterior, devido ao retomar do arco, aumentando assim a intensidade desta primeira apresentação do tema principal[24].



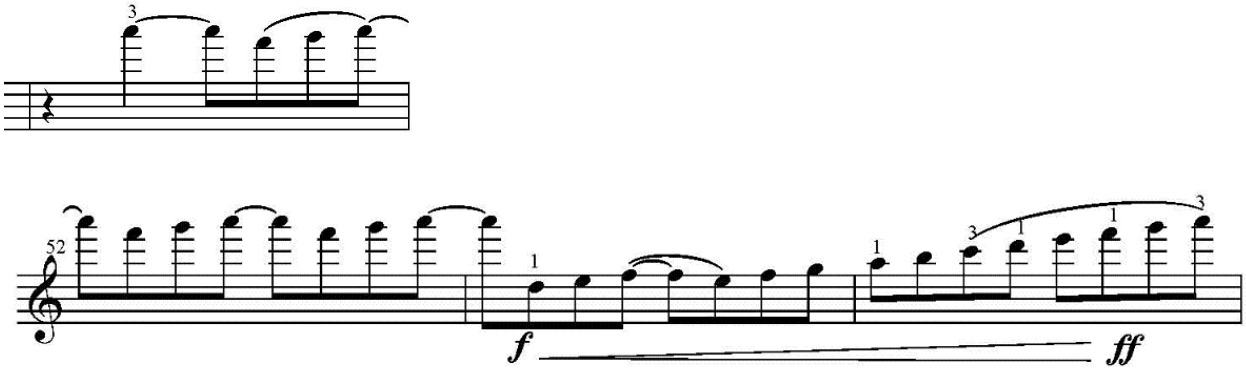
– No c. 47, a opção de atacar o acorde com o arco para baixo deve-se às mesmas razões enunciadas para a arcada para cima no compasso c. 45, ou seja para evitar que se perca o *tenuto* da nota anterior, mantendo a intensidade da frase.



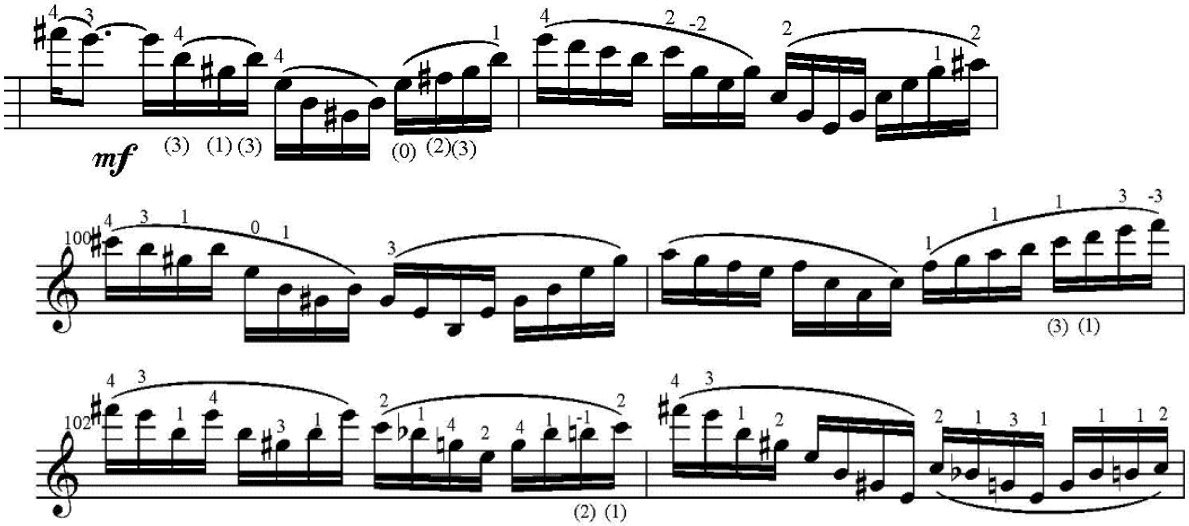
– A passagem do c. 51 ao c. 55 começa com ligadura nas colcheias em que, inicialmente, pensei separar o arco nota a nota, em conjunto com a indicação de *tenuto*, Ideia que veio a mostrar-se prejudicial à frase melódica. Assim, optei por ligar as seis últimas colcheias do c. 54 de forma a conseguir um melhor controlo do *crescendo*[25], que quebrei no c. 53 com um regresso súbito ao registo de apenas *forte*, justificado pela harmonia e pela mudança brusca de

[24] - *In* entrevista a Vasco Barbosa (P4 R4).
[25] - *In* entrevista a Vasco Barbosa (P5 R5).

registo, evitando uma insistência excessiva no mesmo tipo de sonoridade, cabendo ao violinista, a partir daí, dosear a quantidade de arco, pouco a pouco, e alcançar o *fortíssimo* do final da frase com o máximo de pujança.



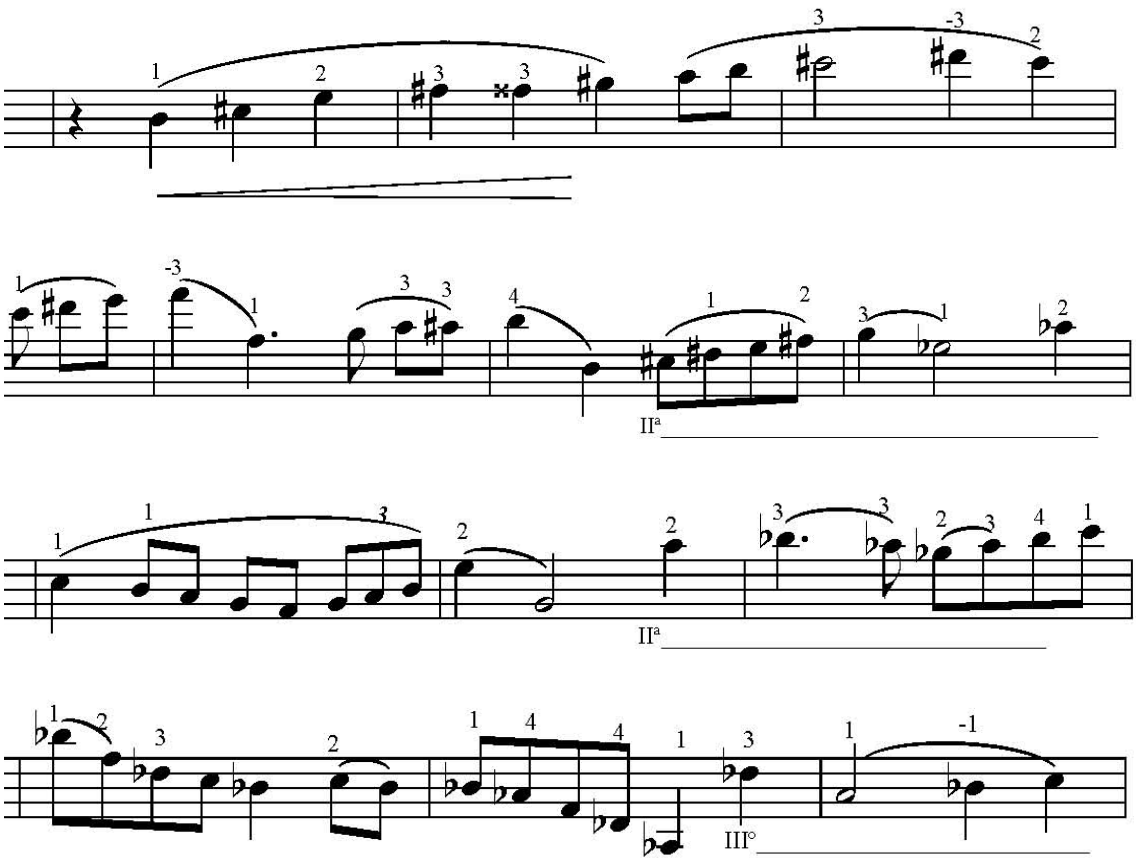
- Na passagem dos cc. 98 a 106, no manuscrito da parte cava do violino solo existem diferentes indicações de ligaduras de arco: quatro a quatro, oito a oito e dezasseis a dezasseis. Acabei por optar pela articulação de oito a oito, que permite coerência com a frase longa da orquestra que o violino acompanha[26].



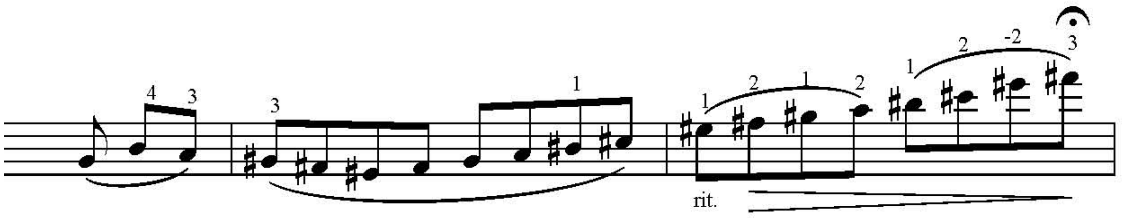
- Do c. 108 ao c. 127, a colocação de ligaduras diferentes das originais quase sempre de dois em dois tempos, evita uma articulação um pouco geométrica, preservando a linearidade das frases[27]. Nos cc. 117 a 119 e 121 e 122

[26] - *In* entrevista a Vasco Barbosa (P9 R9).
[27] - *In* entrevistas a Vasco Barbosa (P10 R10 e P11 R11).

mantive as dedilhações na corda Lá por questões de manutenção de timbre, tal como na corda Ré nos cc. 125 a 127.

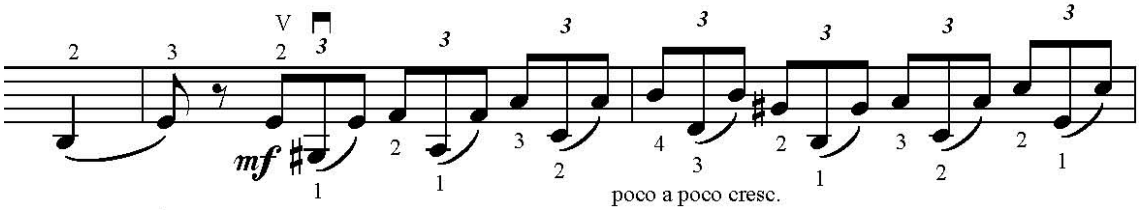


- No compasso 133, entendi por adequado colocar um *rittardando* em conjunto com um *diminuendo*, com suspensão na última colcheia[28].

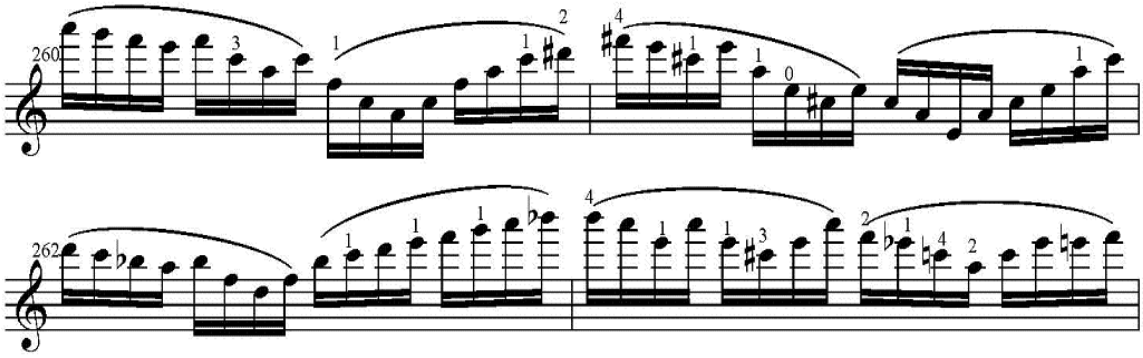


- Na passagem dos cc. 158 a 169, após análise de várias hipóteses de arcadas, desde separado, três a três, seis a seis, optei pela articulação com uma nota para cima mais duas ligadas para baixo[29].

[28] - *In* entrevista a: Vasco Barbosa (P12 R12) e José Atalaya (P12 R12).
[29] - *In* entrevista a Vasco Barbosa (P17 R17 e P18 R18).



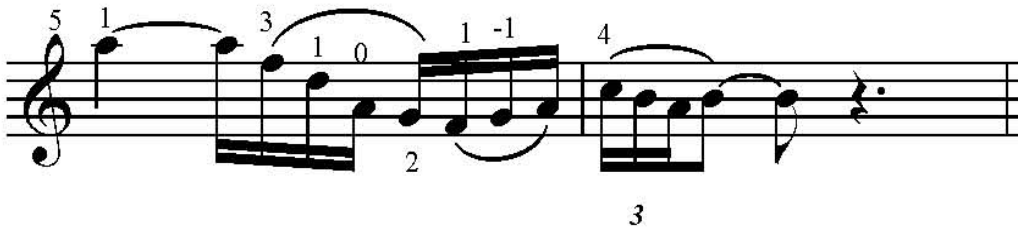
- Nos cc. 260 a 264, repete-se a situação de arco dos cc. 98 a 106, com a maioria das ligaduras de oito a oito[30].



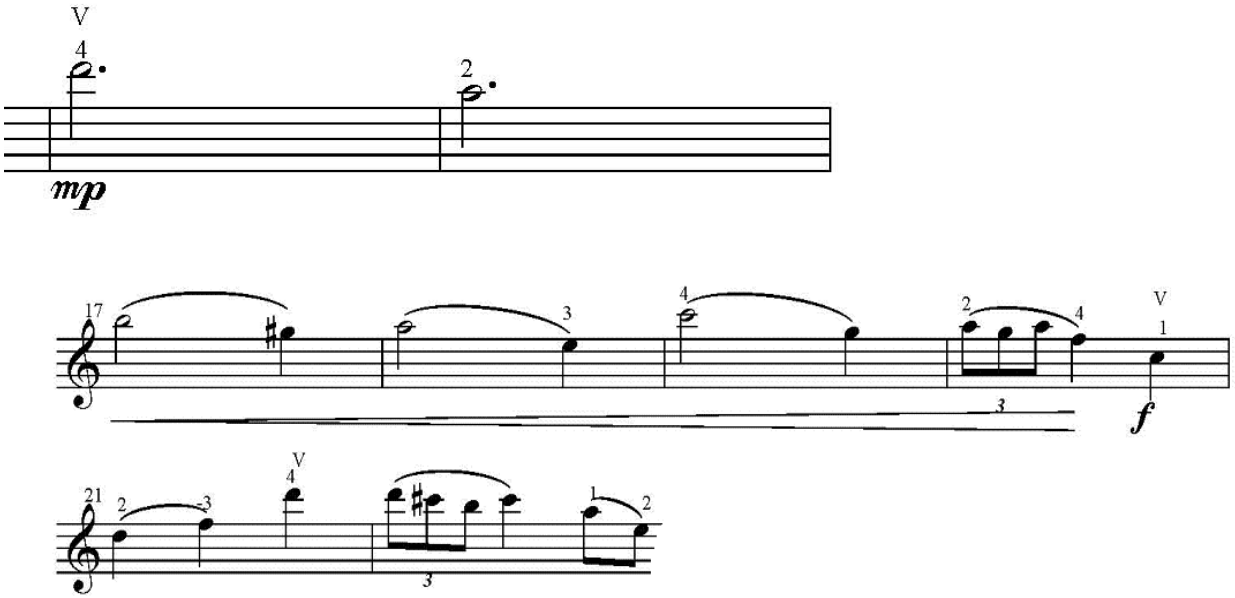
[30] - *In* entrevista a Vasco Barbosa (P27 R27).

II Andamento

- No c. 5, favorecendo a sensação de improviso, evitei as ligaduras das semicolcheias quatro a quatro, já que a introdução, que é quase igual à do primeiro andamento, tem um carácter de cadência[31].



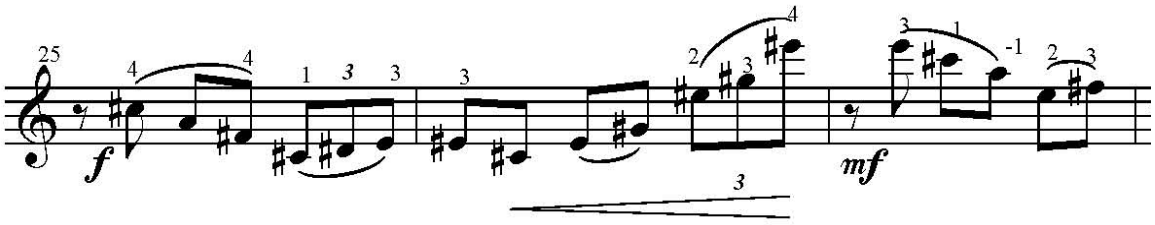
- Do c. 14 ao 22 alterei a sequência dos arcos, de forma a conseguir uma alteração da intensidade que acompanhasse o *crescendo*, acrescentada por um pequeno *glissando* do Ré para o Fá no c. 21[32].



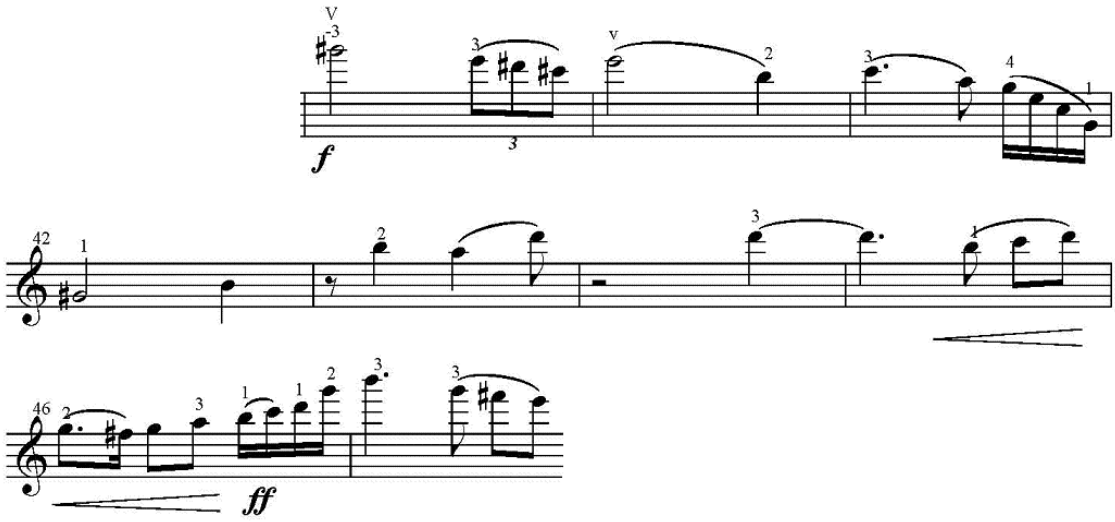
- No c. 26 separei as duas primeiras colcheias, acentuando assim um *crescendo* que vem já de um *forte* no c. 25, apresentando um mezzo forte súbito

[31] - *In* entrevista a Vasco Barbosa (P28 R28).
[32] - *In* entrevista a Vasco Barbosa (P30 R30).

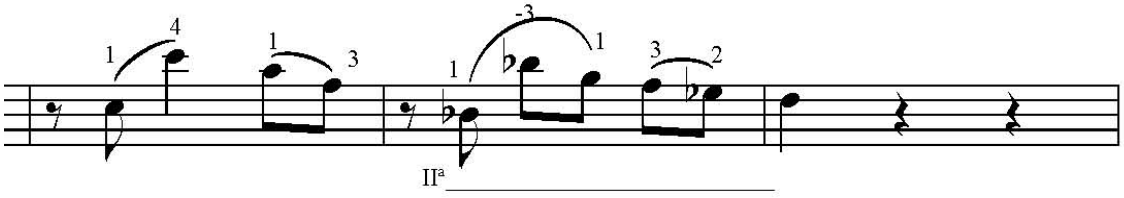
no c. 27, acompanhado de um ligeiro *glissando*, que suaviza a descida do harpejo[33].



- Na passagem do c. 39 ao c. 52, optei por ligar as quatro semicolcheias do c. 41, para manter a frase ligada, e separei as duas colcheias e as duas últimas semicolcheias do c. 46, de forma a realçar o *crescendo*[34].



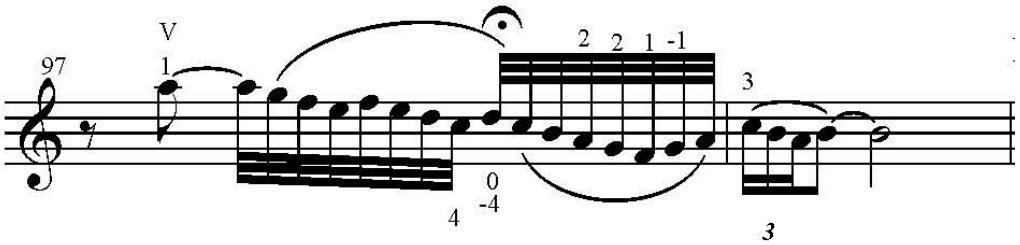
- Nos cc. 70 e 71 escolhi uma dedilhação em que a frase é toda tocada na corda Lá, com um ligeiro *glissando* do primeiro para o segundo Si bemol, enfatizando um carácter mais dramático da passagem[35].



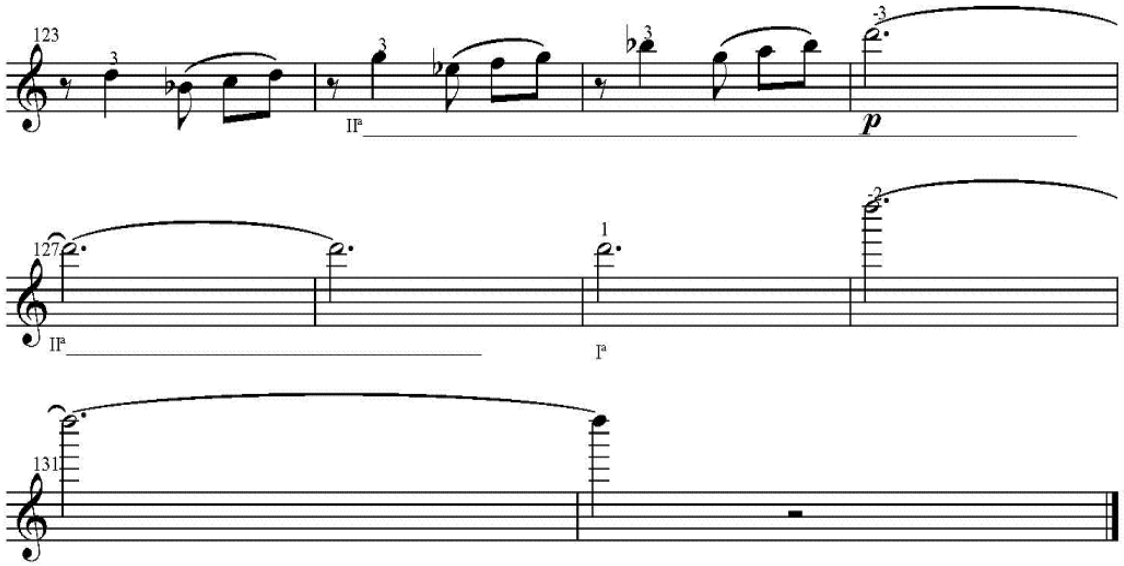
- No c. 97, aquando da reexposição da célula temática introdutória ao estilo de cadência, optei por duas ligaduras diferentes na sequência de fusas,

[33] - *In* entrevista a Vasco Barbosa (P31 R31).
[34] - *In* entrevista a Vasco Barbosa (P32 R32).
[35] - *In* entrevista a Vasco Barbosa (P34 R34).

com suspensão no Ré 4 em harmónico, realçando a sensação de improviso, de um certo abandono da formalidade rítmica[36].

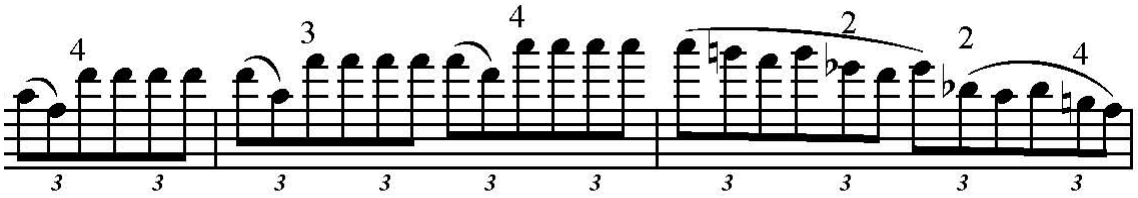


– No final do segundo andamento, do c. 124 ao c. 132, escolhi fazer a subida toda na corda Lá, mantendo o Ré longo nessa corda até ao c. 128, inclusive, de modo a fazer apenas o último intervalo de oitava na corda Mi[37].



III Andamento

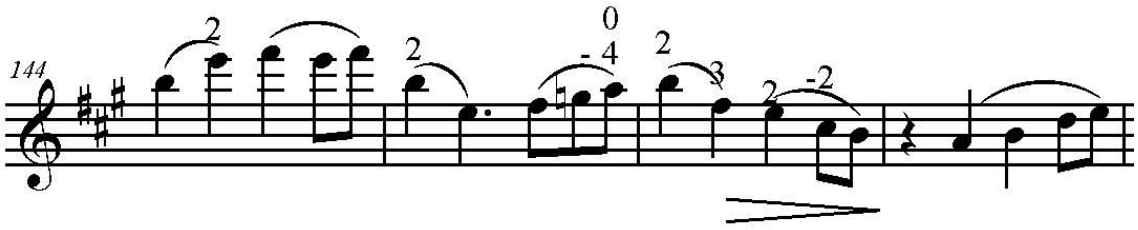
- No c. 30, no manuscrito, as ligaduras estão indicadas de três em três, resultando a passagem demasiado seccionada ritmicamente. Optei, por isso, por duas ligaduras de sete mais cinco[38].



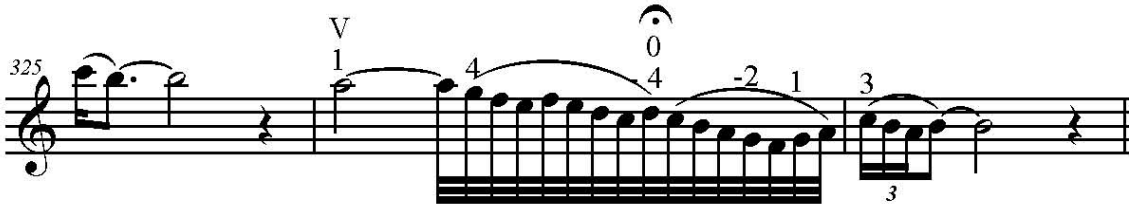
[36] - *In* entrevista a Vasco Barbosa (P35 R 35).
[37] - *In* entrevista a Vasco Barbosa (P36 R 36).
[38] - *In* entrevista a Vasco Barbosa (P37 R37).

- Em algumas passagens coloquei *glissandos* que funcionam apenas como figuras de estilo violinístico, como, por exemplo, no c. 85.[39]

- No c. 145, tendo em conta que a passagem se presta ao *rubato* e, como tal, permite espaço para o efeito, juntei ao *glissando* uma dedilhação que permite tocar o Lá em harmónico, valorizando a passagem[40].



- A cadência, do c. 315 ao c. 356, retoma os vários temas do concerto, como tal as opções foram similares às células temáticas originais. Por exemplo, no c. 326 optei por repetir a ideia das ligaduras nas fusas, em duas partes, com *glissando* e harmónico no Ré 4, acompanhado por uma suspensão, como sucedeu no segundo andamento[41].



Como referido no início deste capítulo, estas anotações são apenas alguns exemplos representativos de todos os géneros de questões surgidas ao longo da

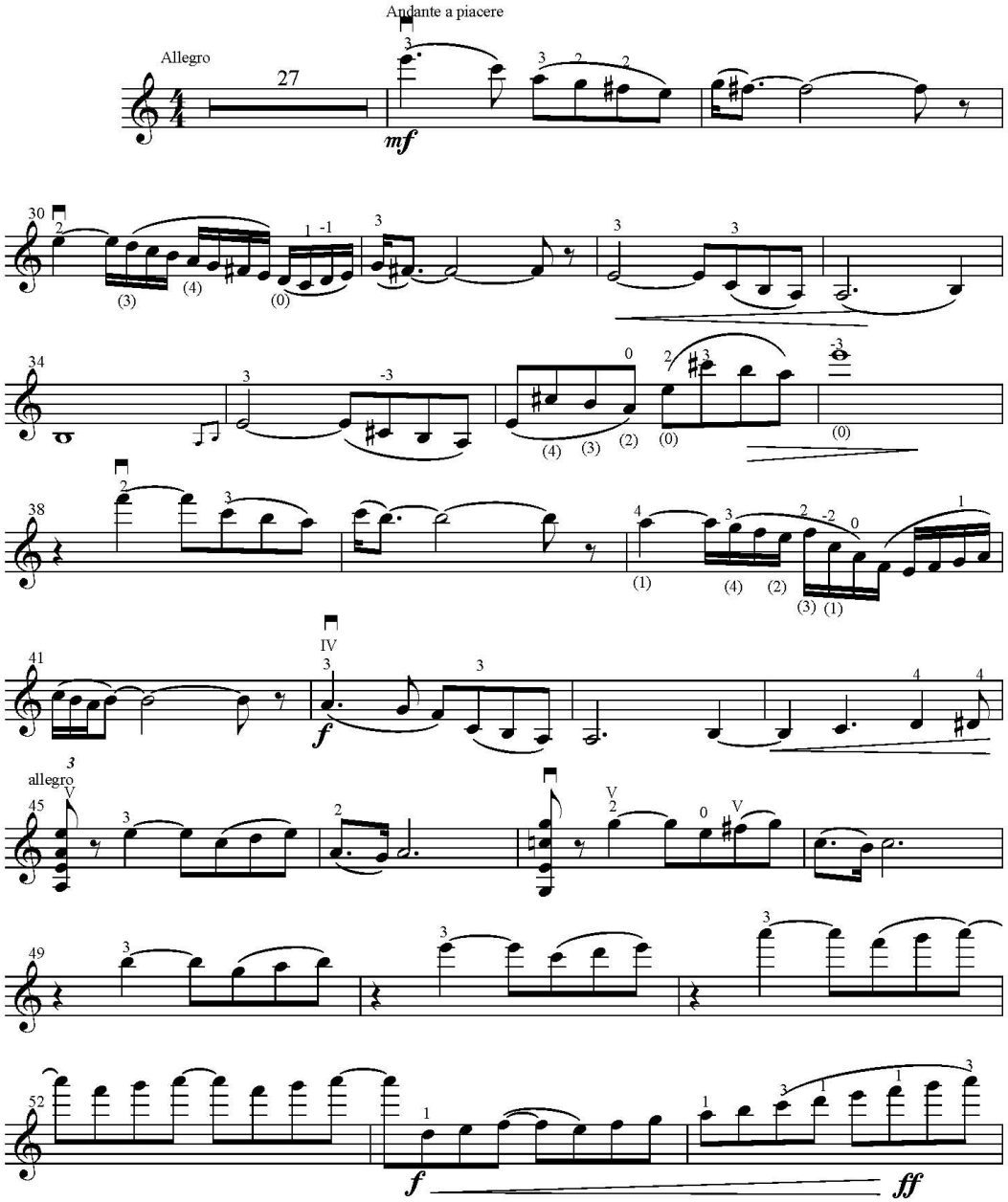
[39] - *In* entrevista a Vasco Barbosa (P38 R38).
[40] - *In* entrevista a Vasco Barbosa (P40 R40).
[41] - *In* entrevista a Vasco Barbosa (P43 R43).

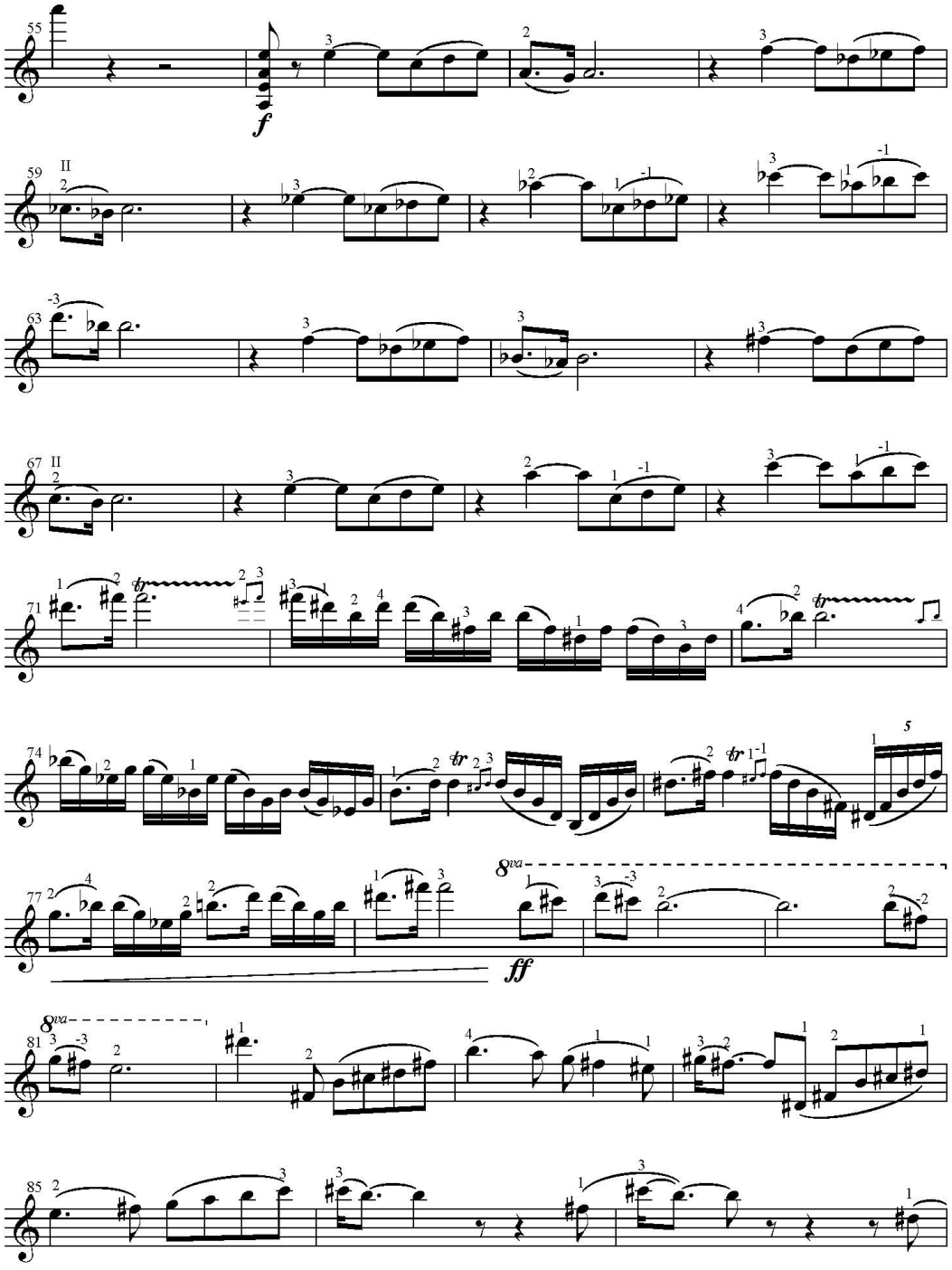
preparação e estudo da obra, não sendo no entanto uma apresentação abrangente da totalidade dessas questões.

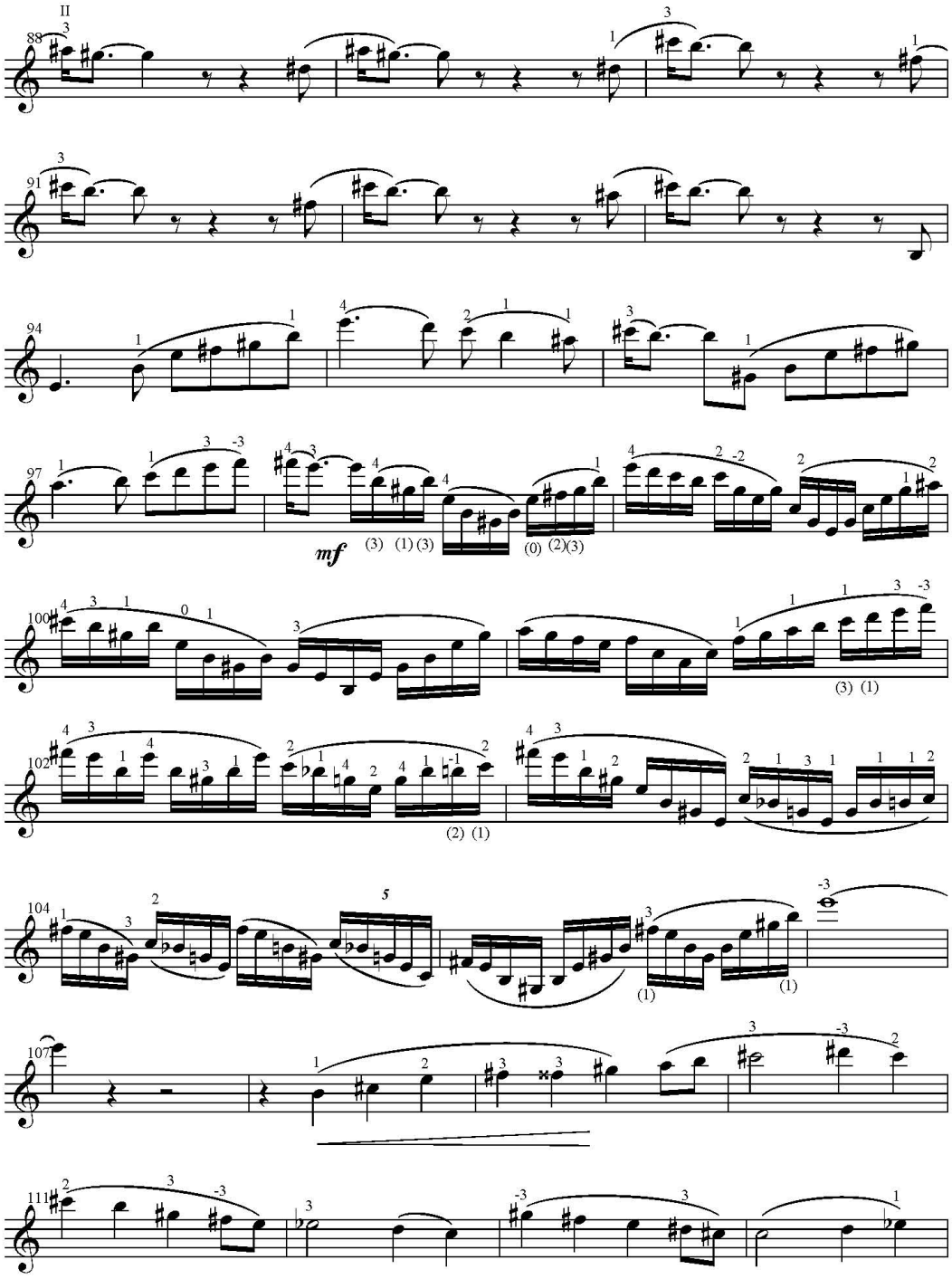
Na secção seguinte apresentarei a partitura da edição de estudo.

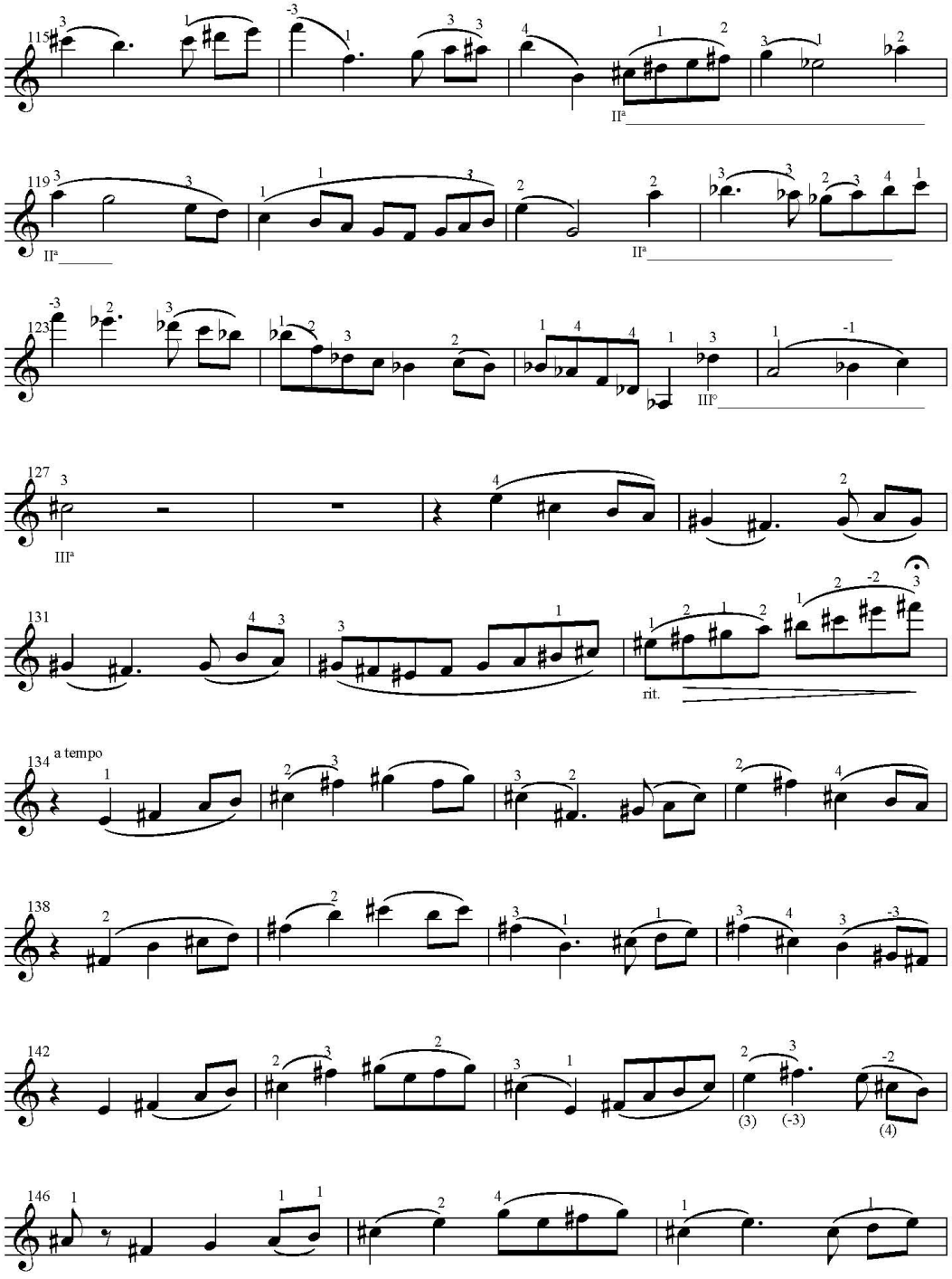
3.4 – Edição de estudo da obra

I

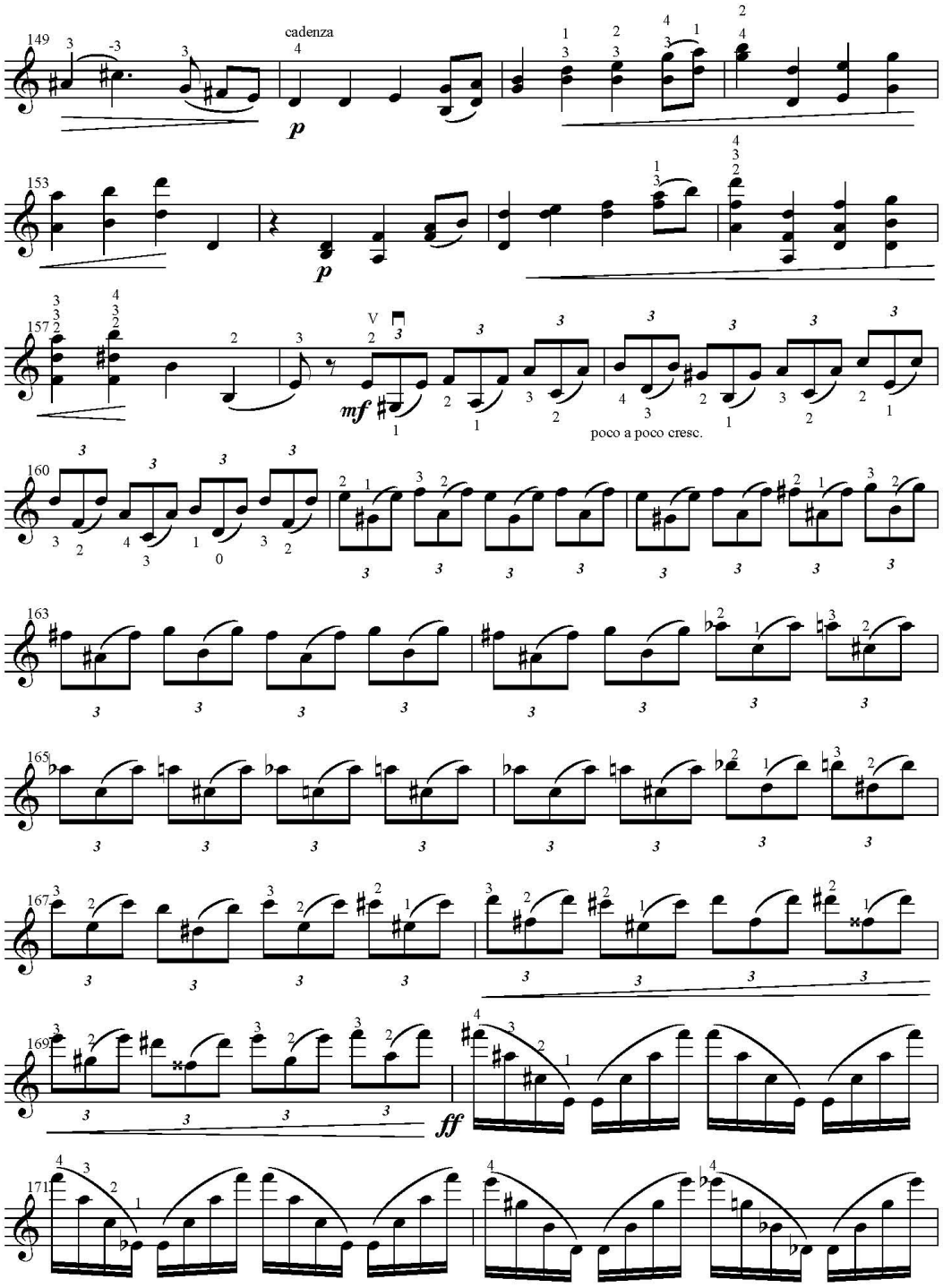



55
f
59
II
63
67
II
71
tr
74
tr
5
77
8va
ff
81
8va
85

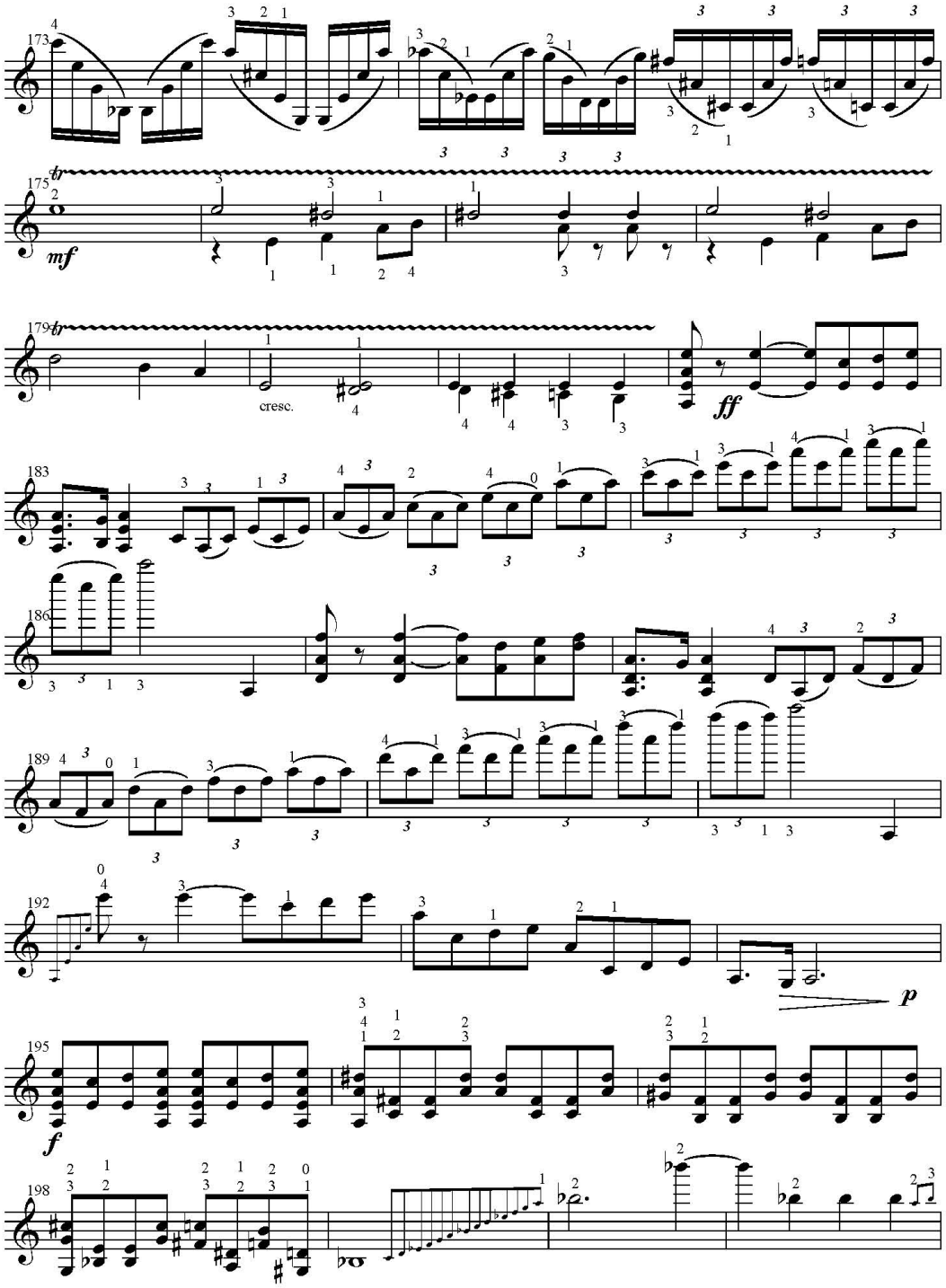

II
88
91
94
97
mf
100
102
104
5
107
111

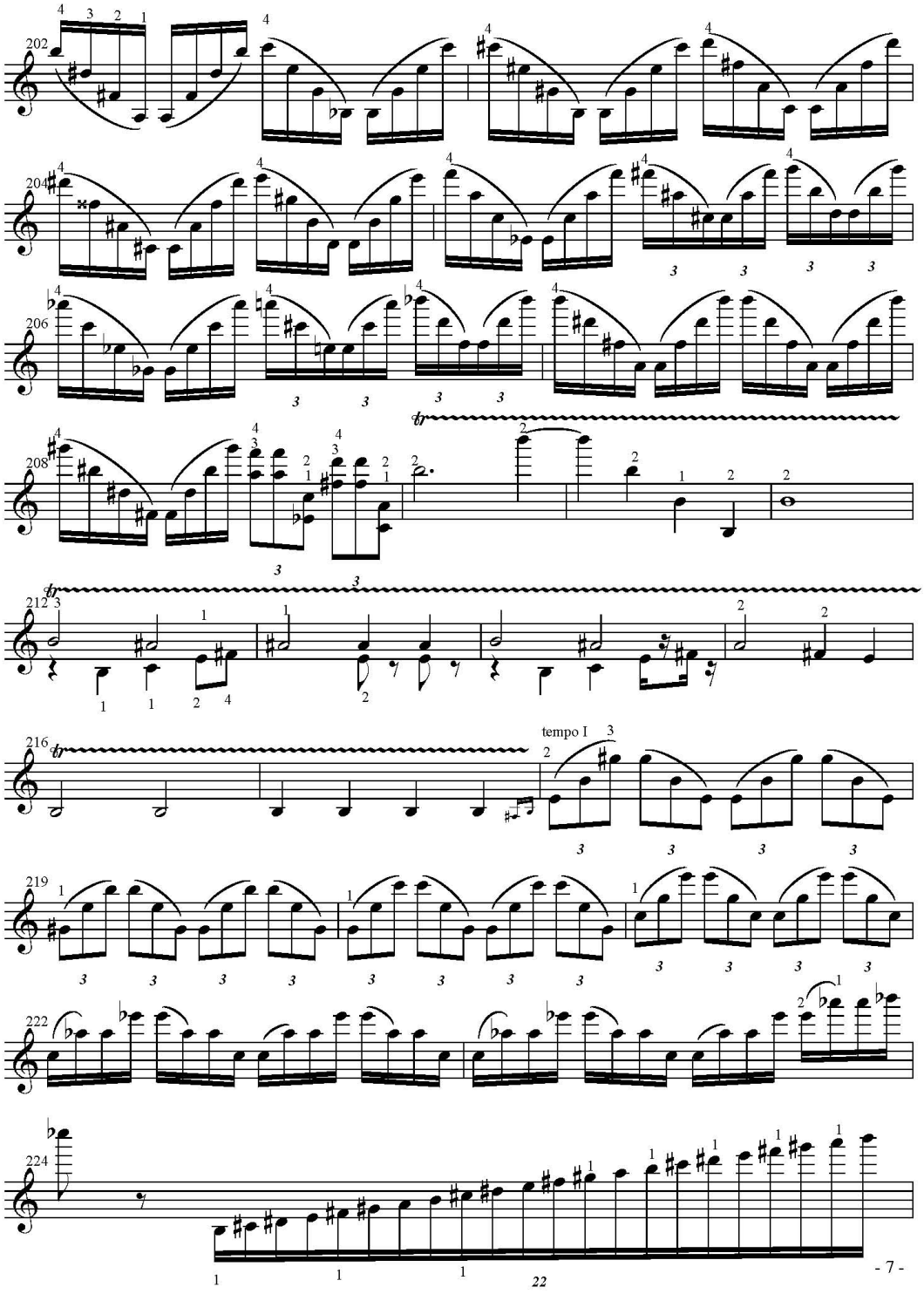

115
IIª
119
IIª
IIª
123
III°
127
IIIª
131
rit.
134
a tempo
138
142
(3)
(-3)
(4)
146

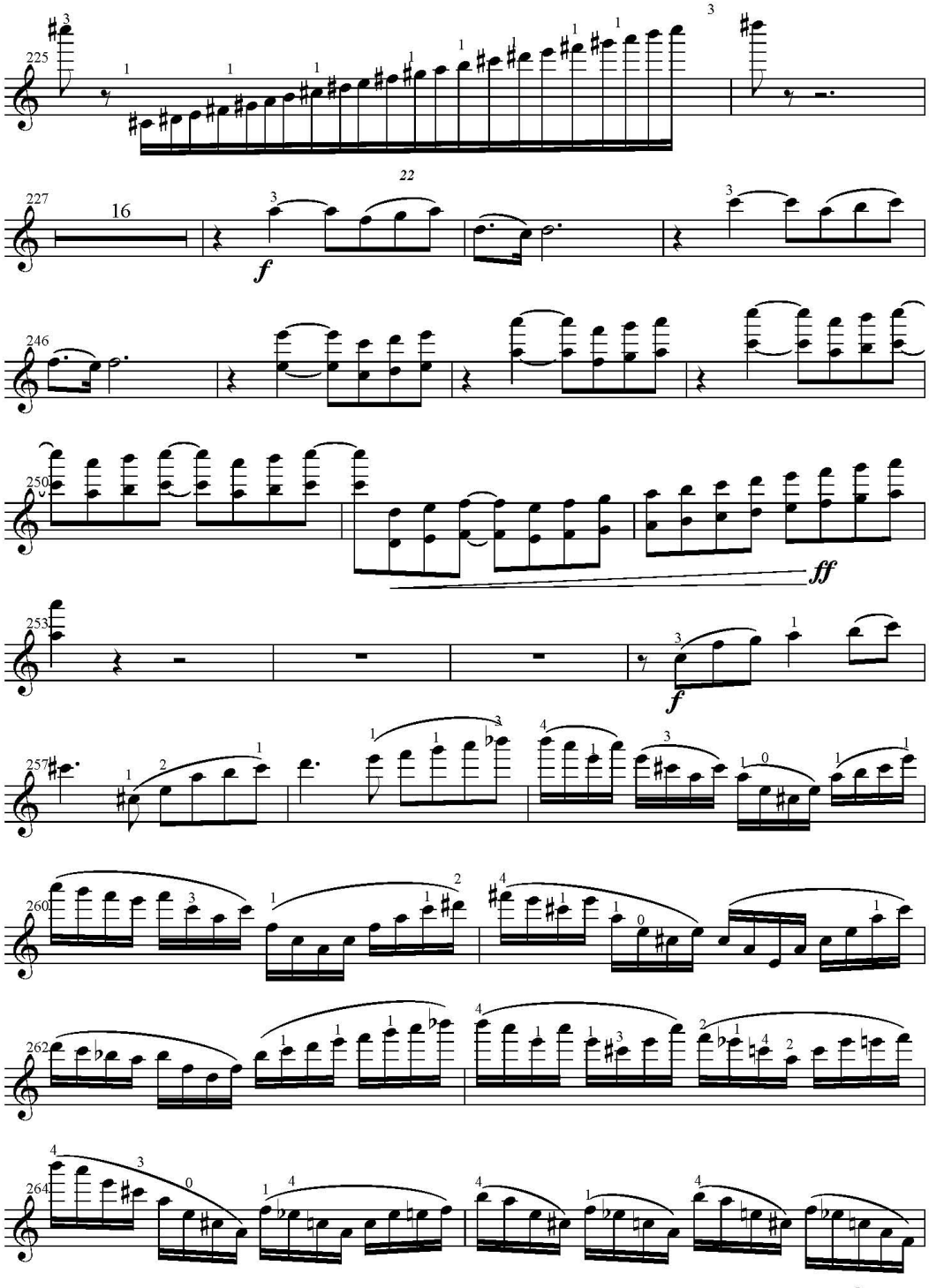
- 4 -

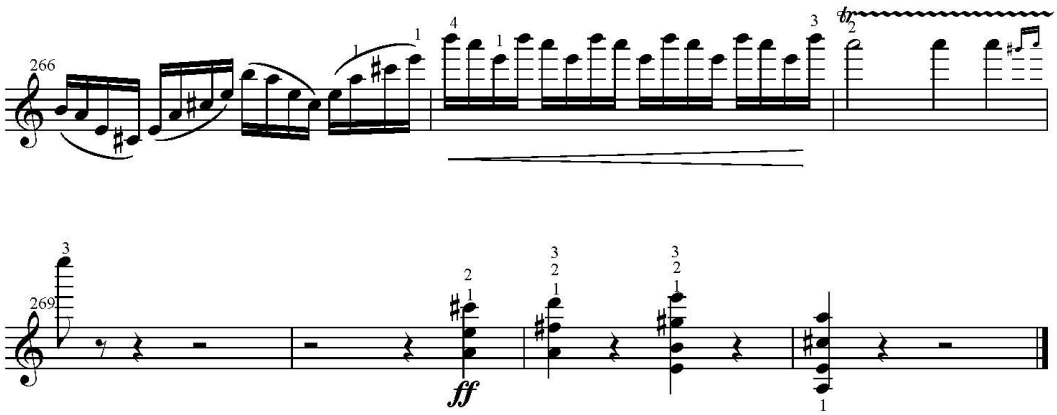

149
cadenza
p
153
p
157
mf
poco a poco cresc.
160
163
165
167
169
ff
171

- 5 -

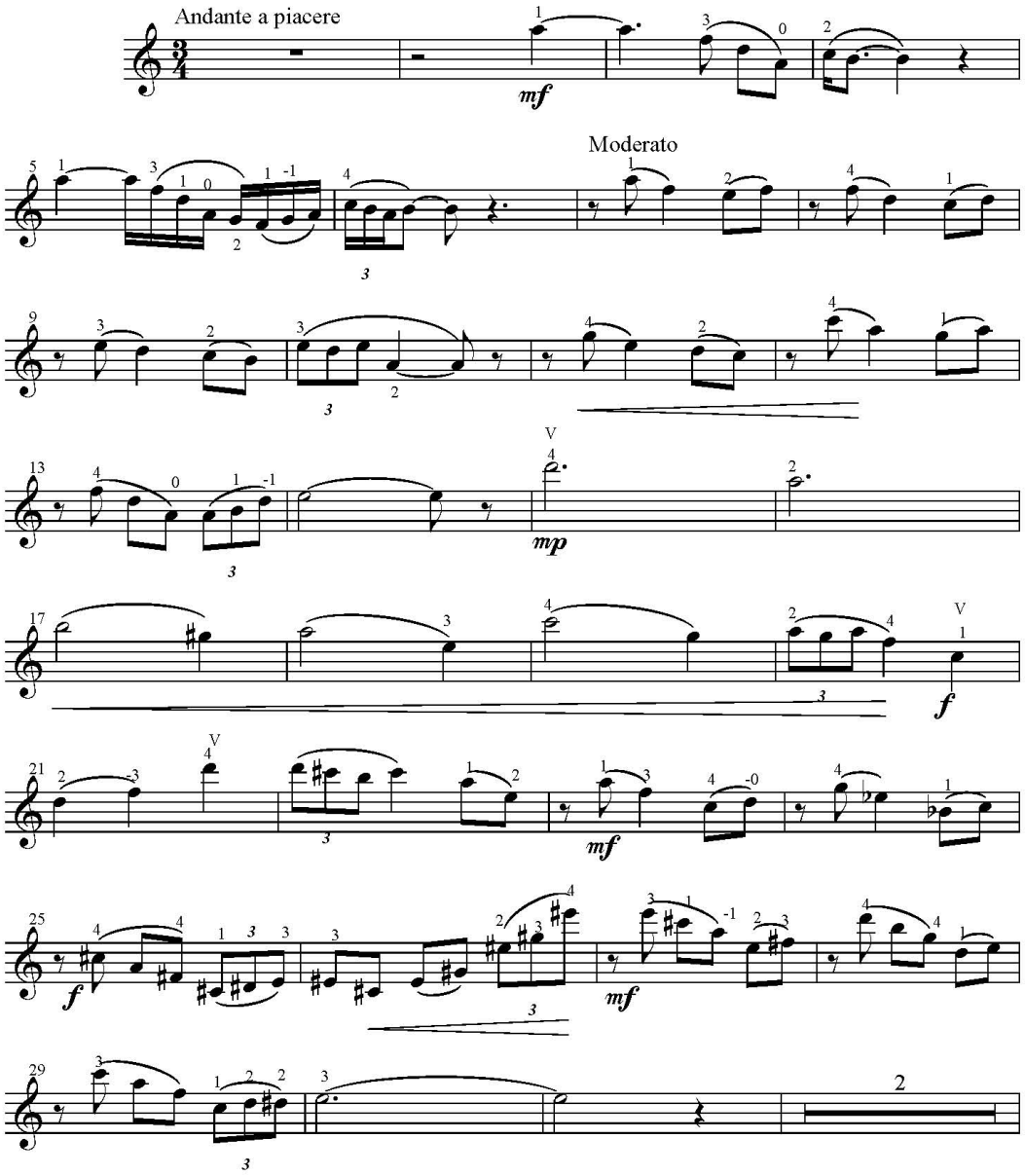

173
175
mf
179
cresc.
ff
183
186
189
192
p
195
f
198

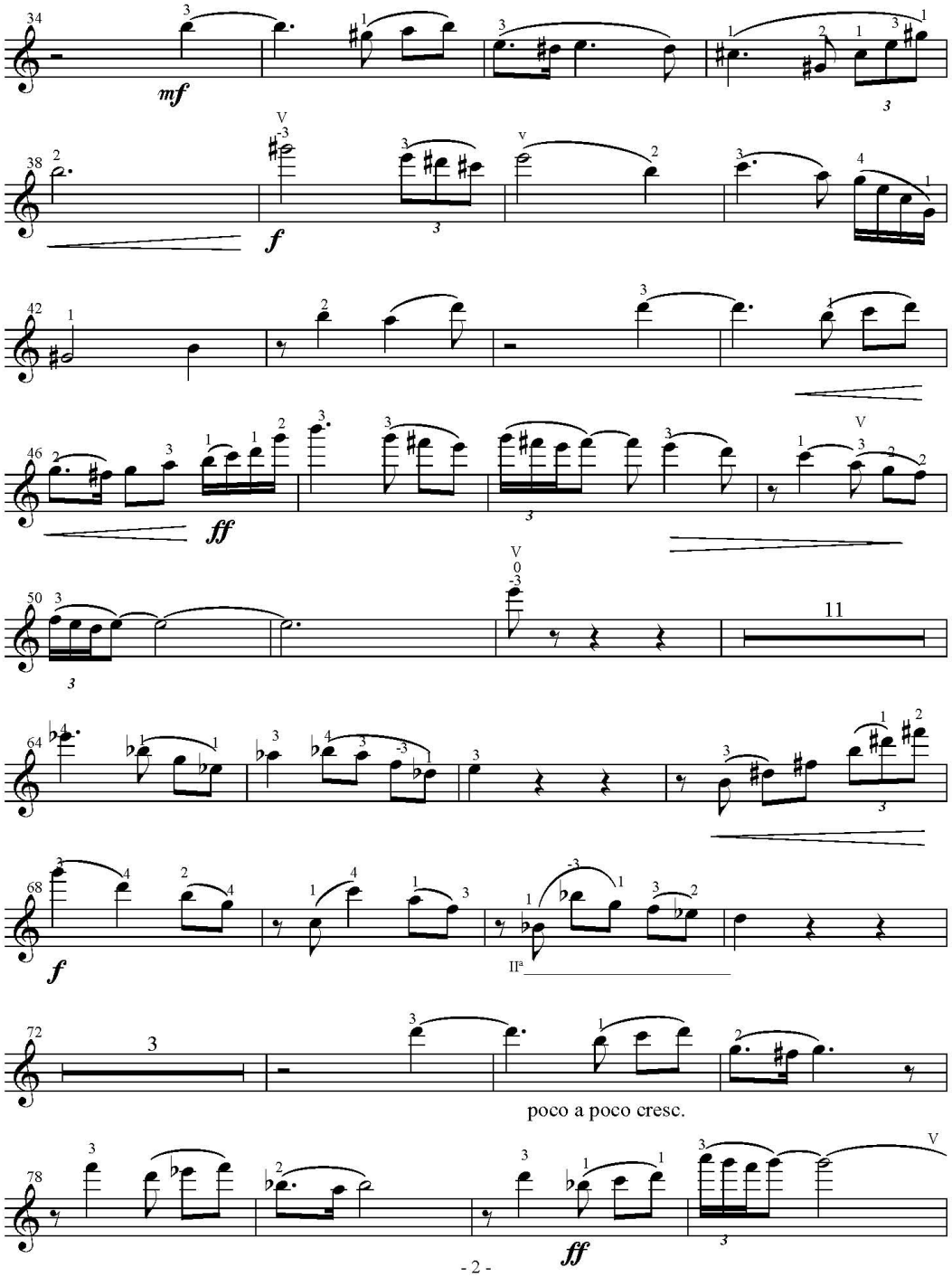

202
204
206
208
212
216
tempo I
219
222
224
- 7 -

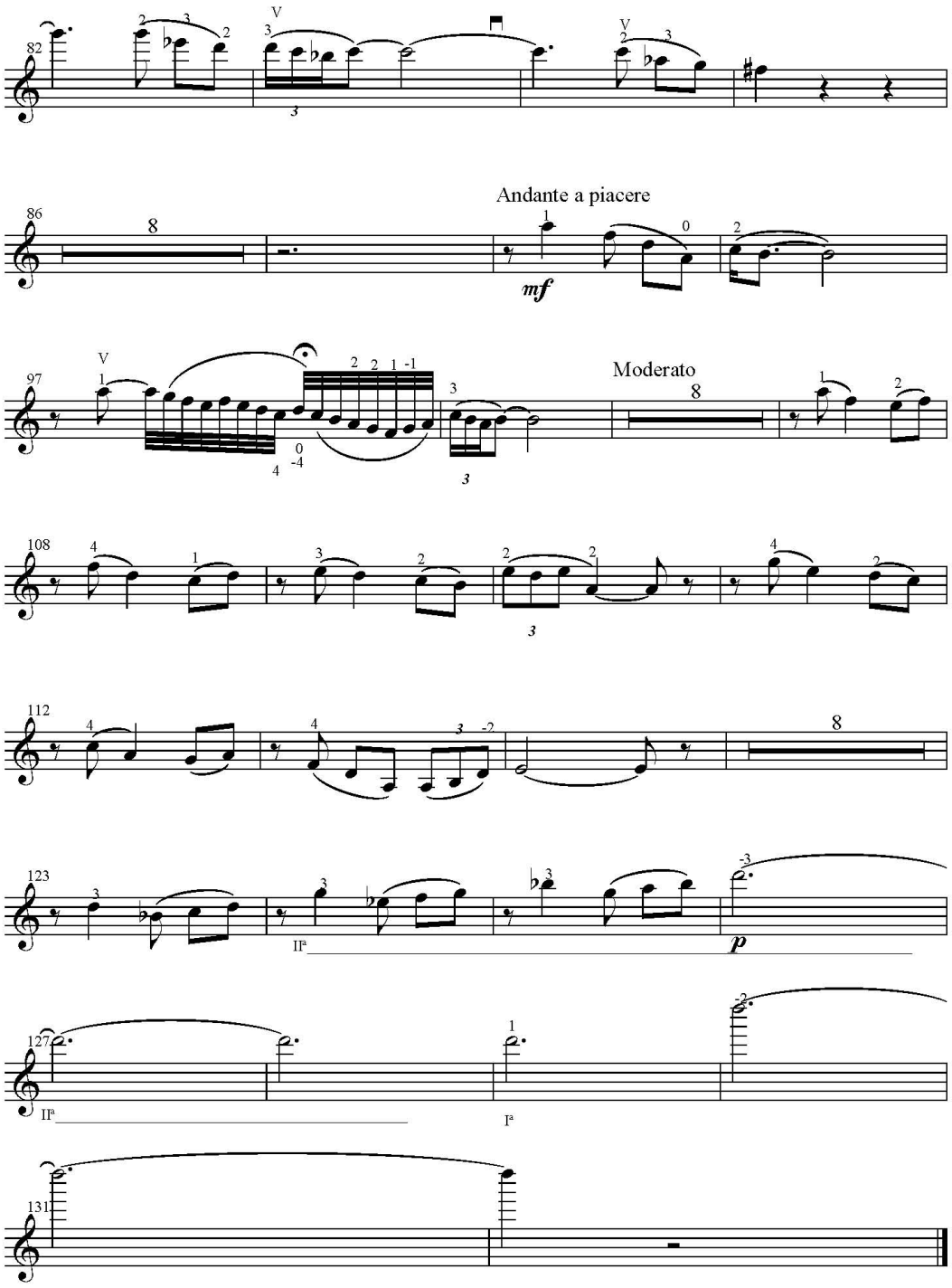

225
22
227
16
f
246
250
ff
253
f
257
260
262
264
5


266
269
ff

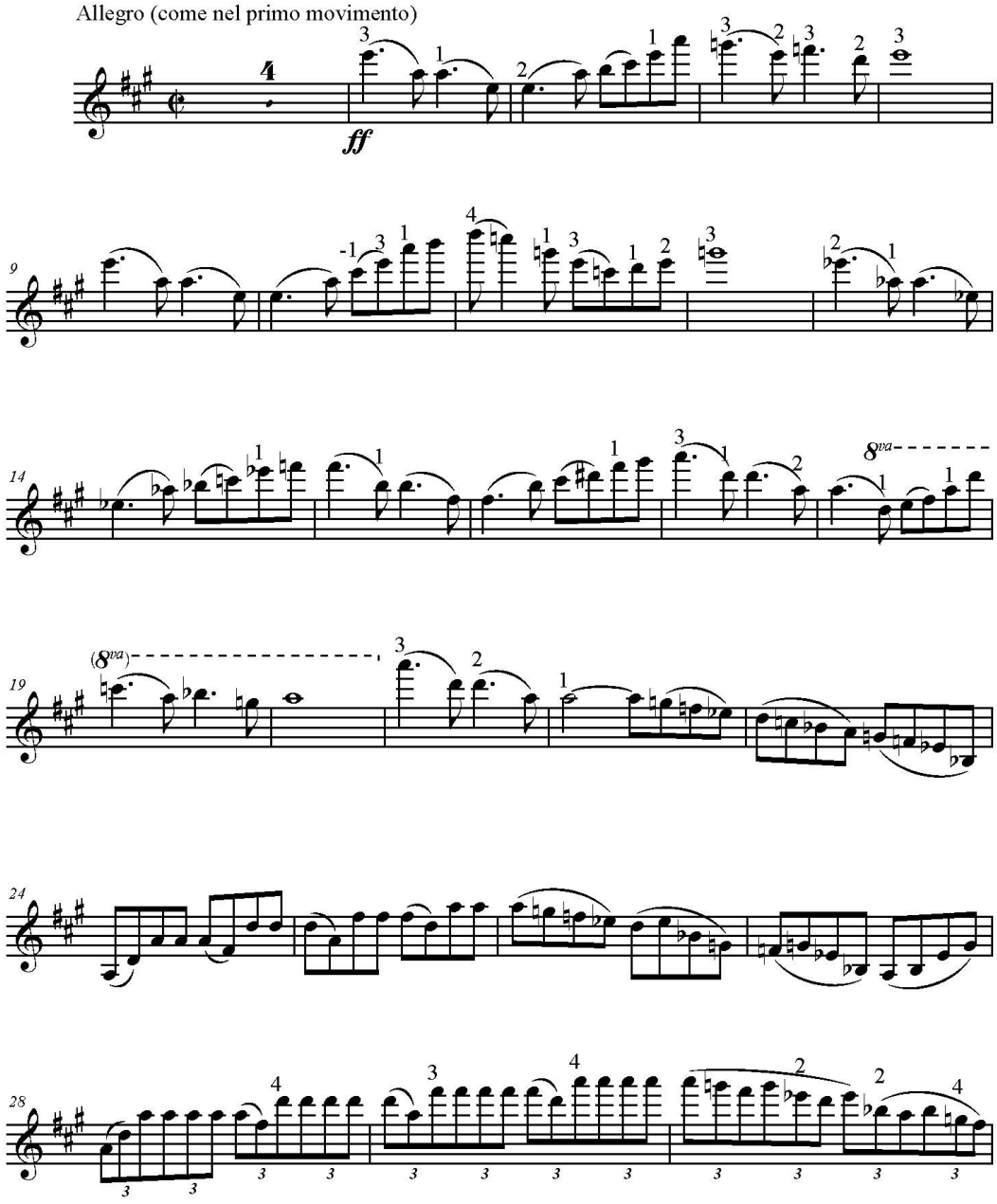
II

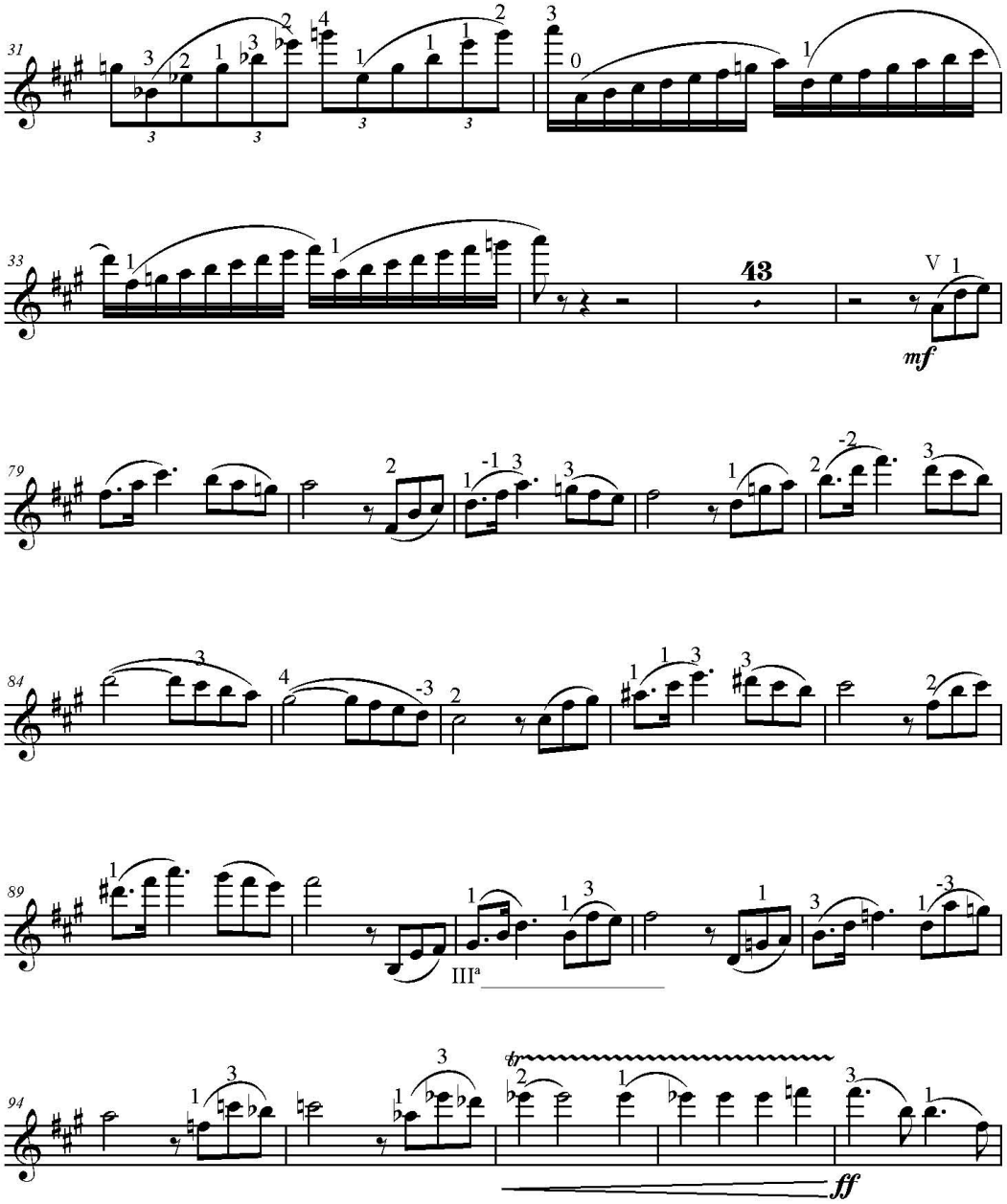


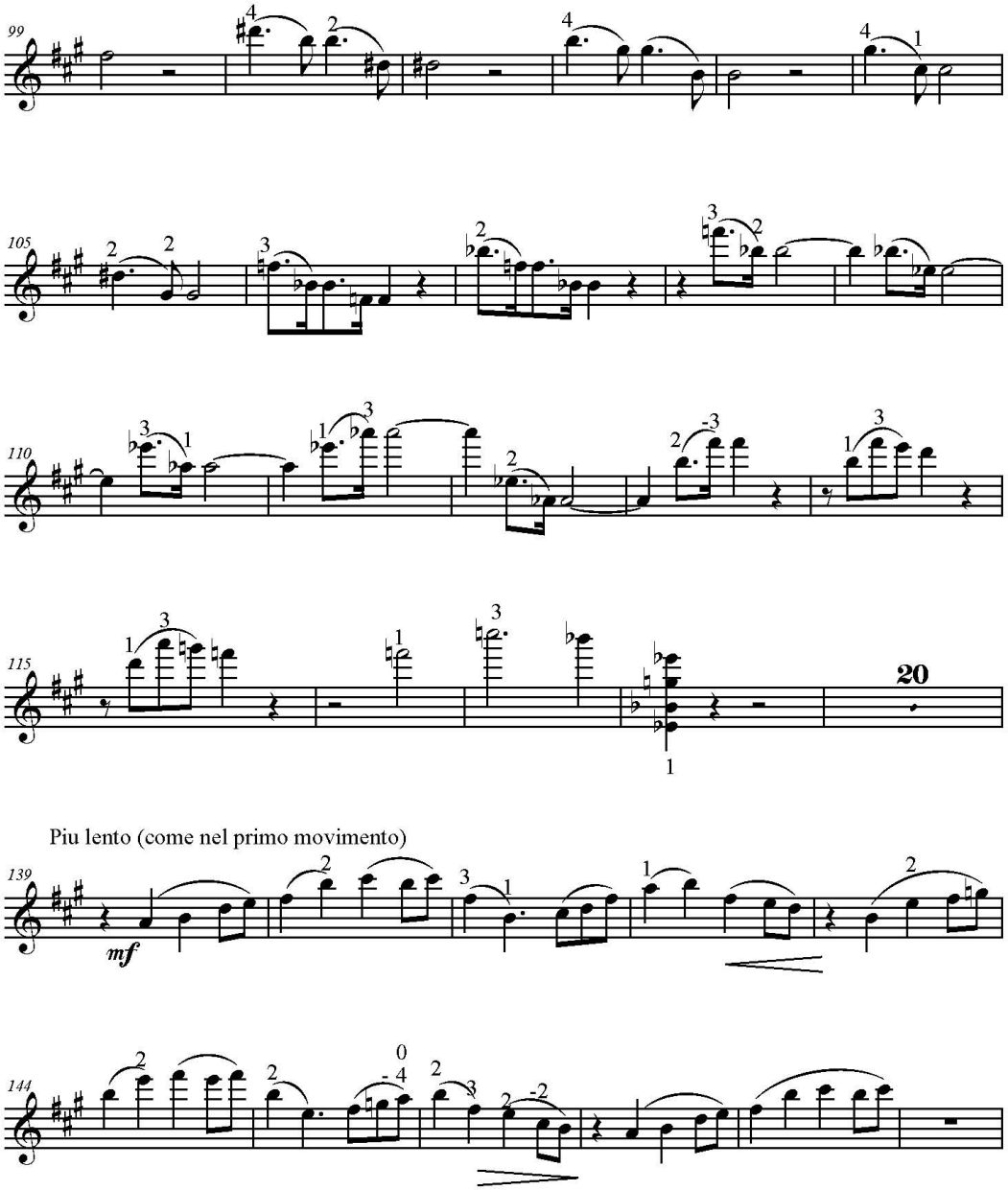

34
mf
38
f
42
46
ff
50
11
64
68
f
II²
72
poco a poco cresc.
78
ff

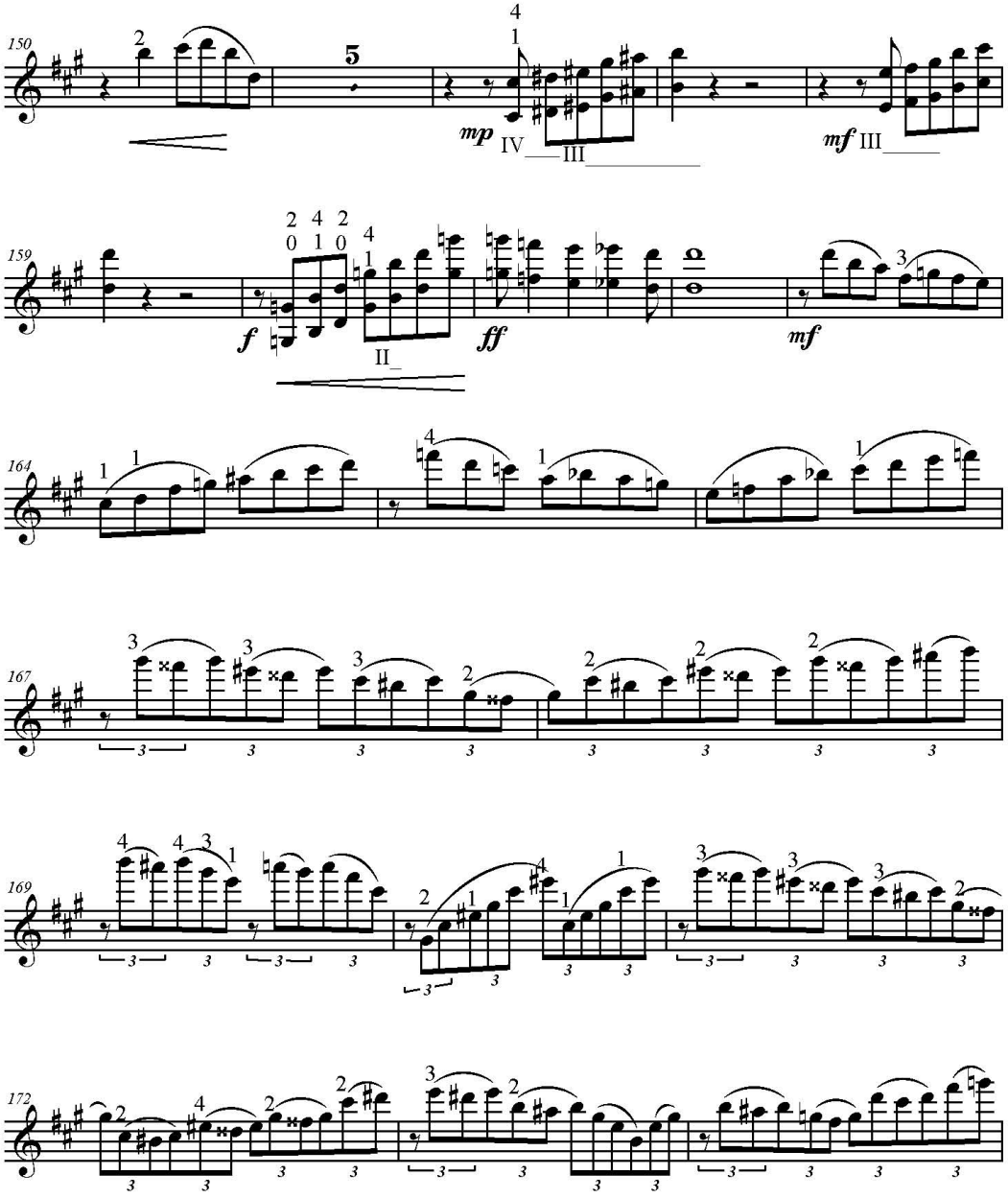

82
86
Andante a piacere
mf
97
Moderato
108
112
123
p
127
131

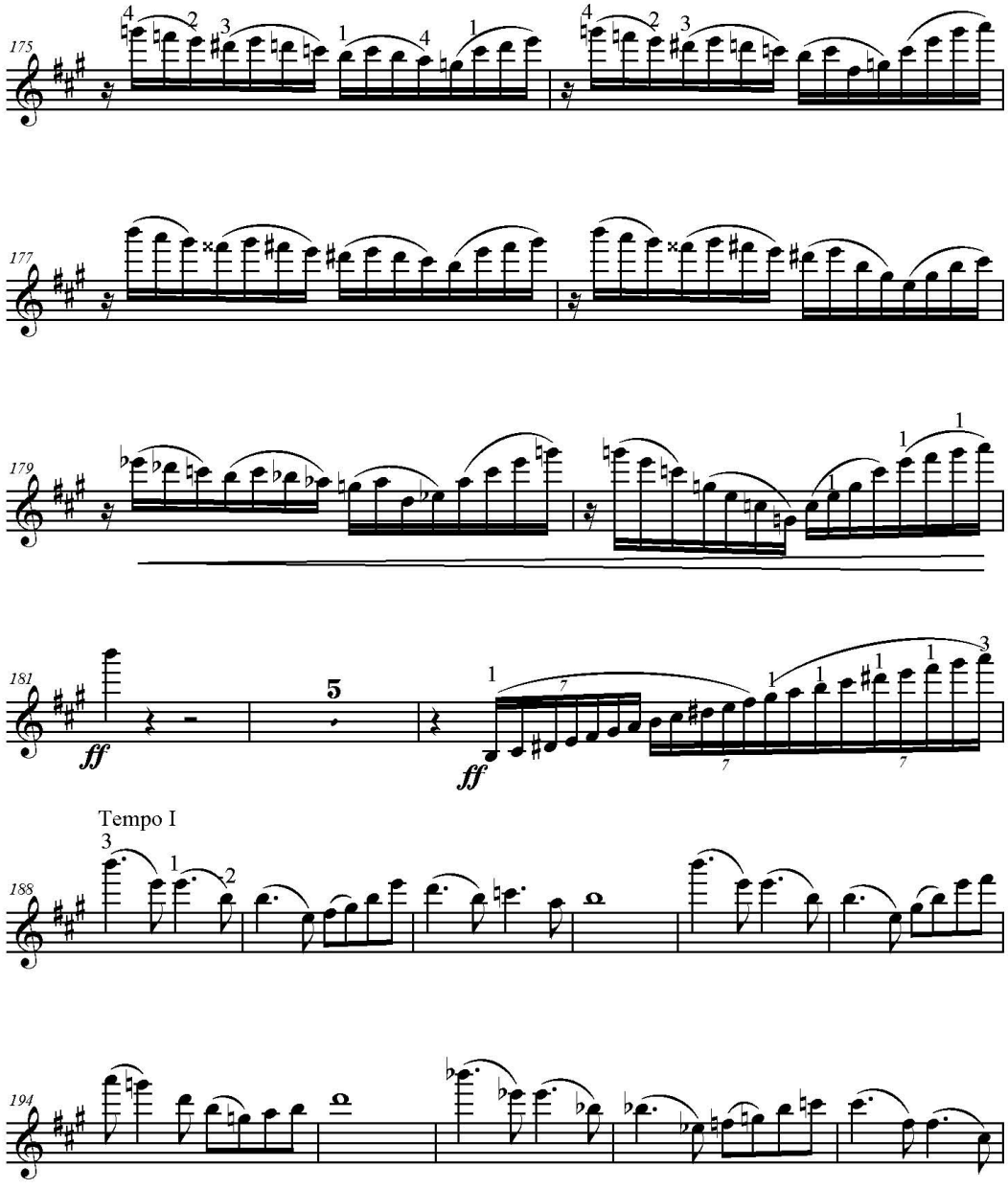
III

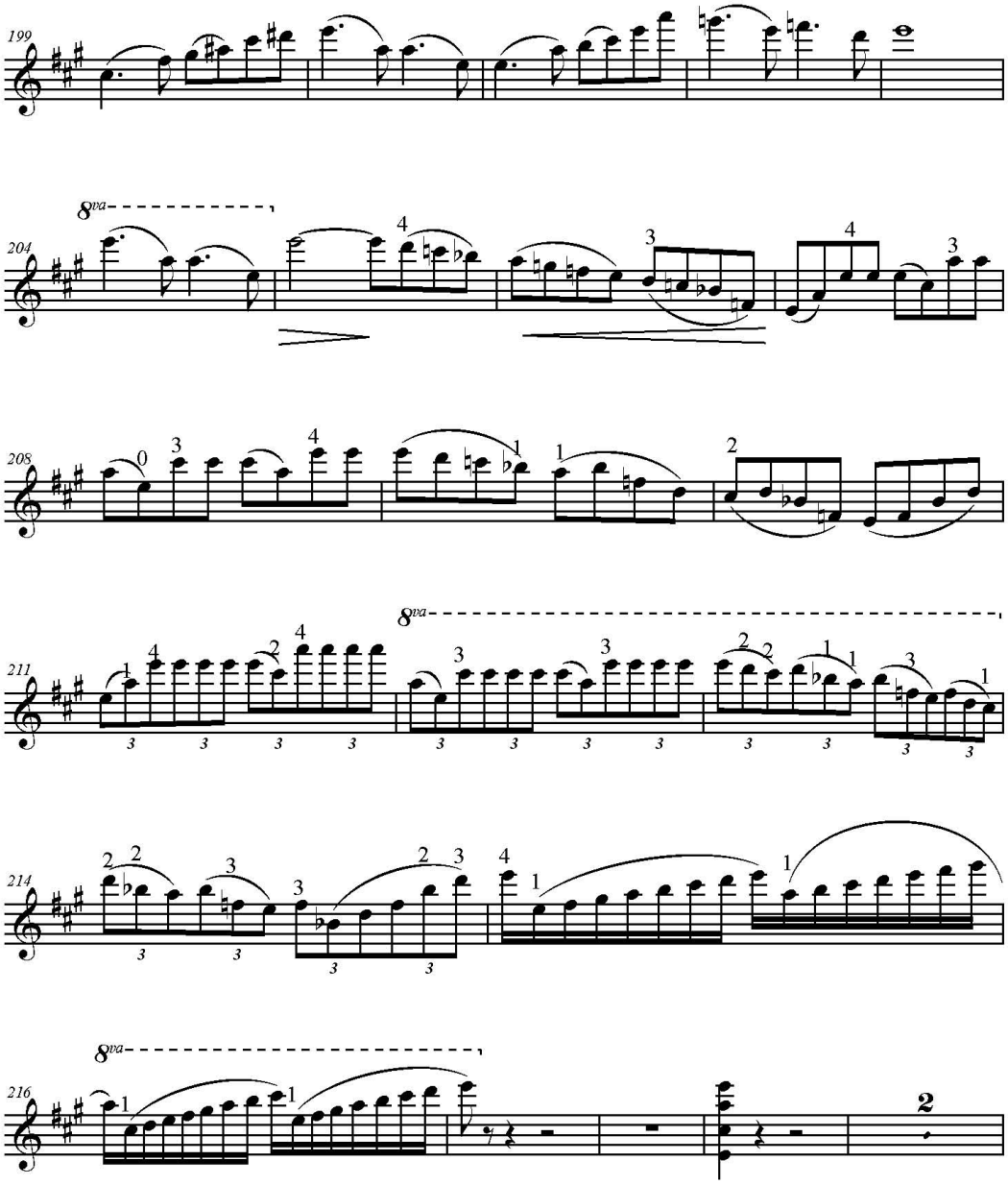


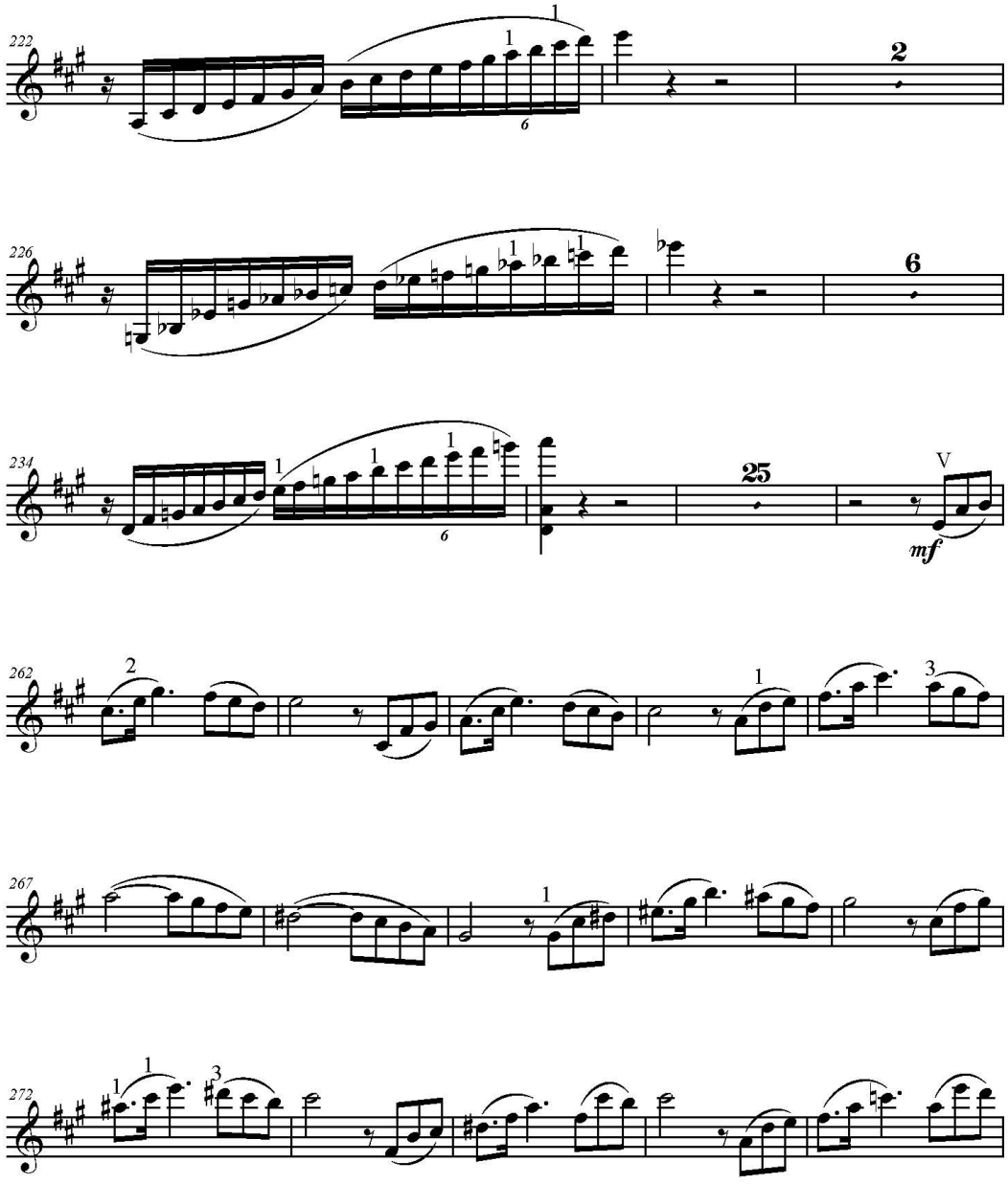

31
43
mf
79
84
89
III^a
94
tr
ff

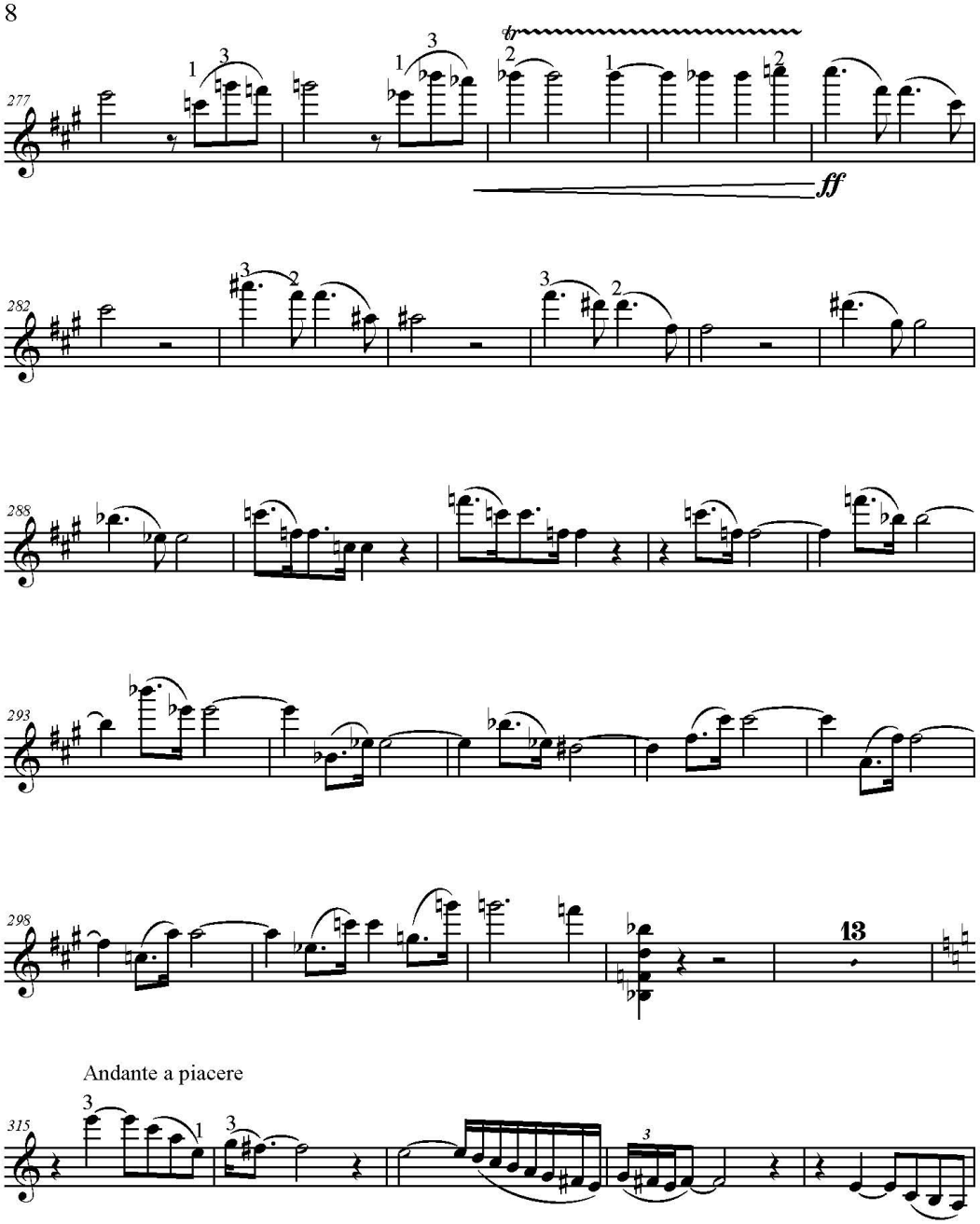

99
105
110
115
20
Piu lento (come nel primo movimento)
139
mf
144

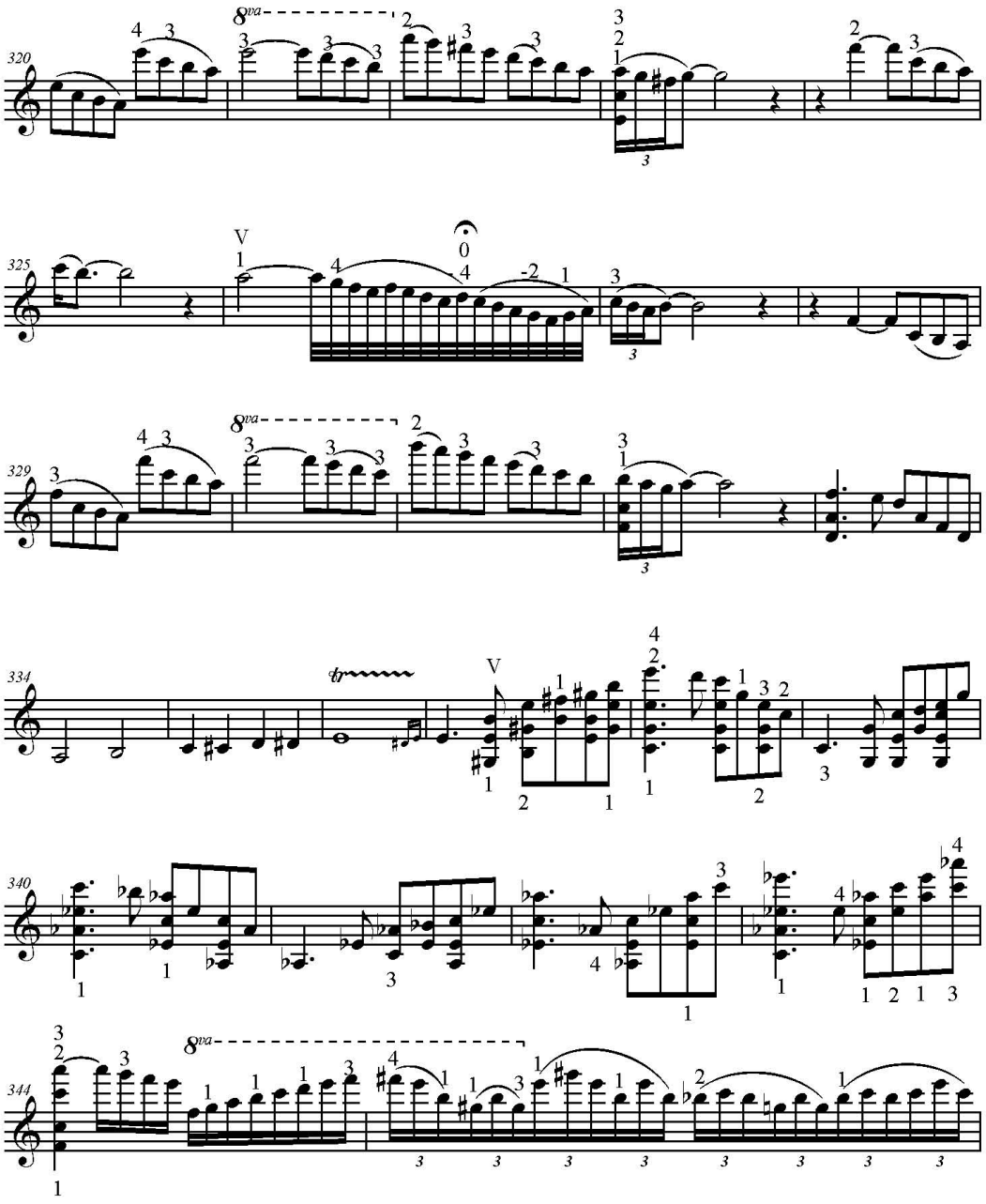

150
159
164
167
169
172
mp
mf
f
ff
mf

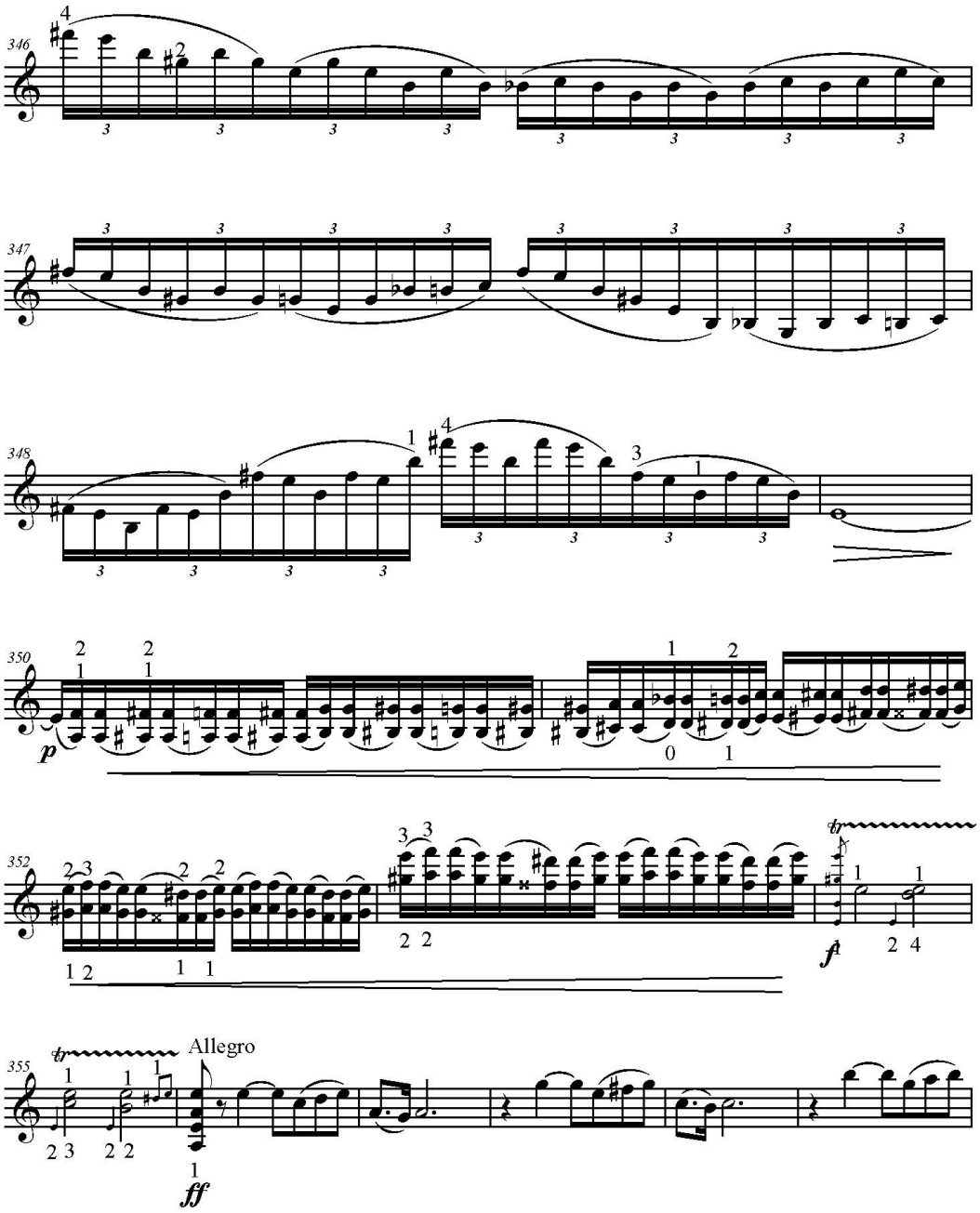

175
177
179
181
ff
5
ff
Tempo I
188
194

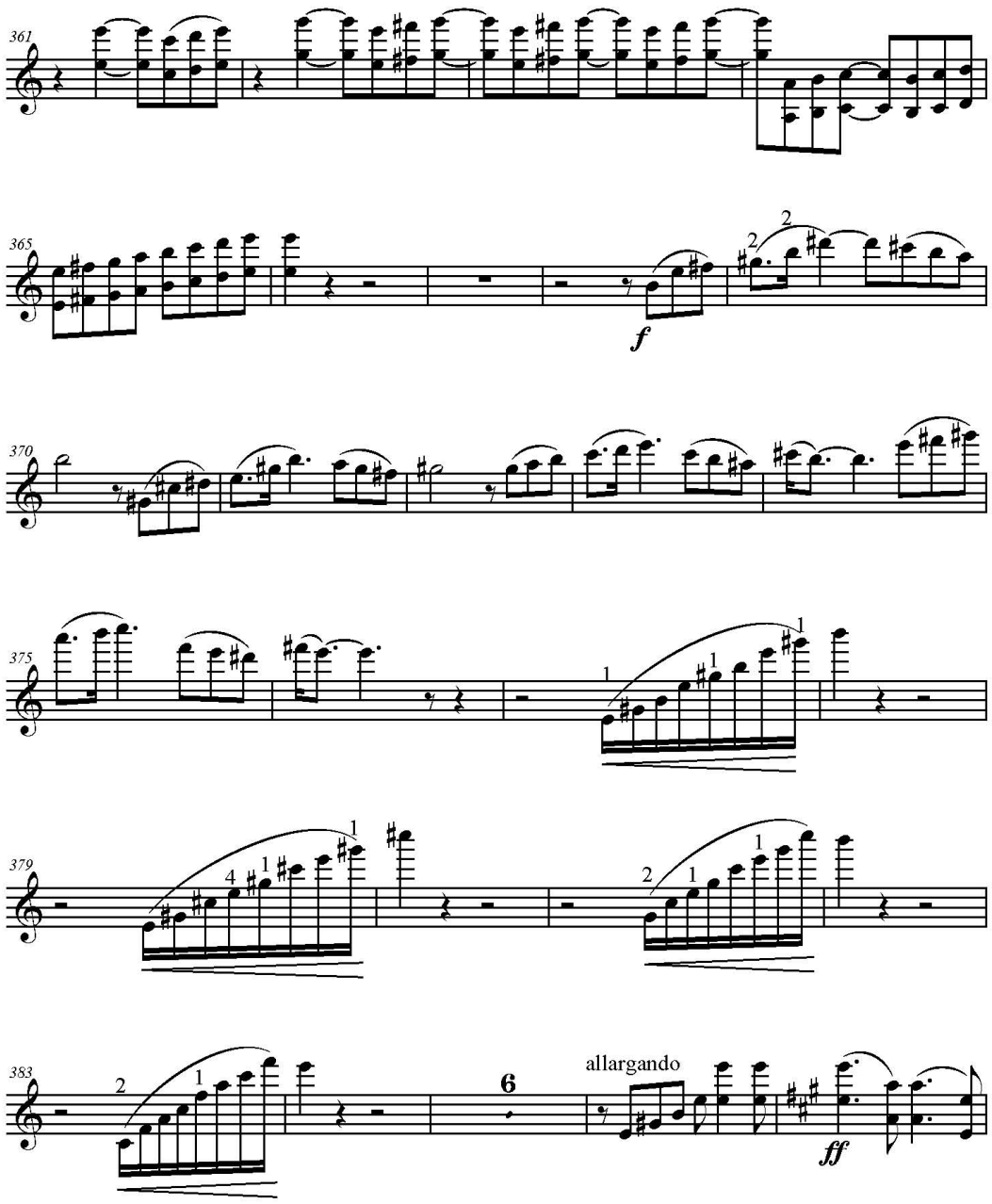

199
8va
204
208
8va
211
214
8va
216

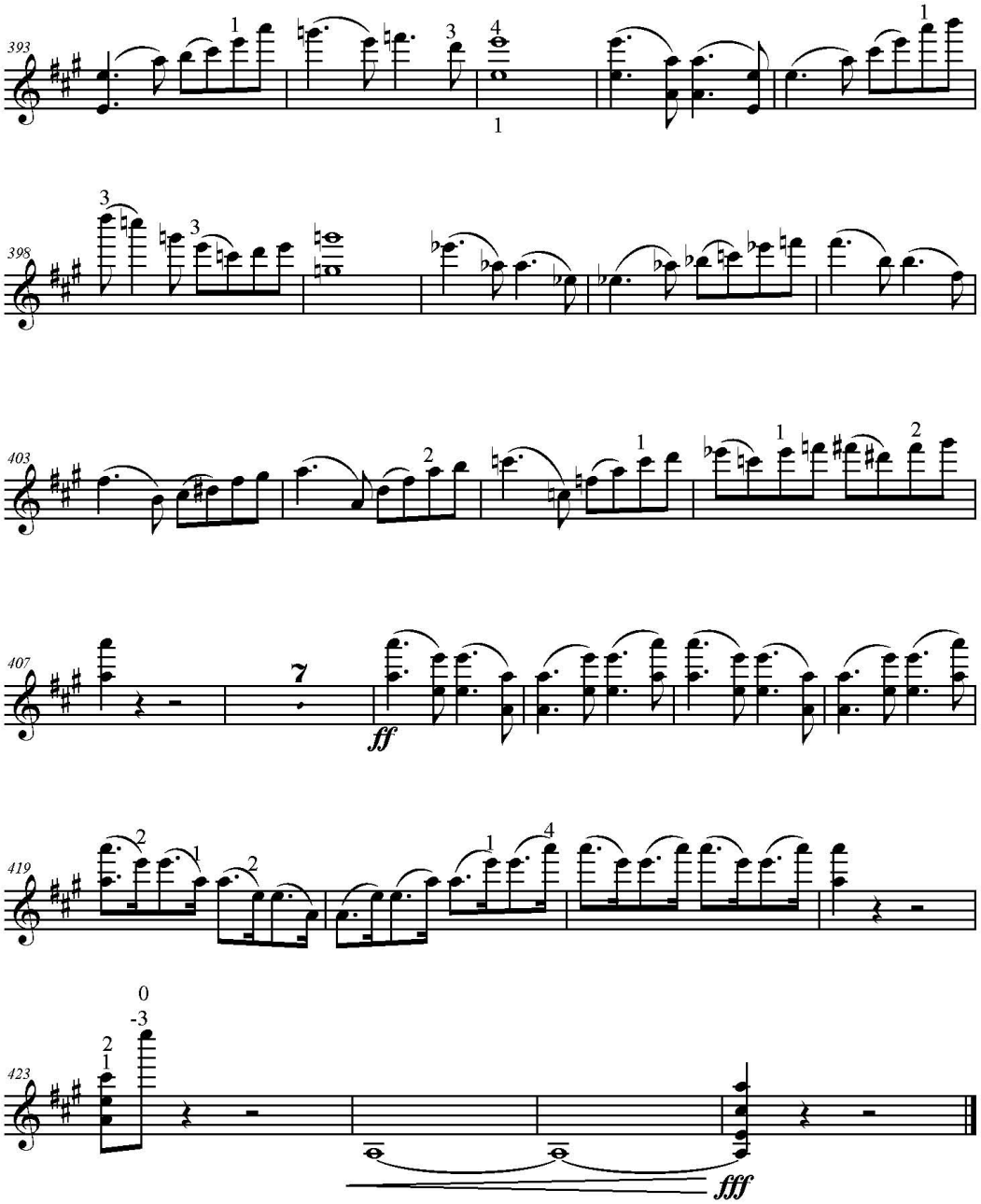

222
2
226
6
234
25
V
mf
262
267
272


277
tr
ff
282
288
293
298
13
Andante a piacere
315


320
8va
325
329
8va
334
340
344
8va


346
347
348
350
352
355
Allegro
p
ff
f


361
365
f
370
375
379
383
6
allargando
ff


393
398
403
407
7
ff
419
423
fff

3.4.1 – Anotações à edição de estudo da obra

A interpretação deste concerto, em traços gerais, deverá ser pensada essencialmente em função do seu conteúdo musical, na sua maioria de teor romântico com alguns traços modais, não descurando, no entanto, as necessidades e características virtuosísticas deste tipo de obra.

Estas anotações servem, essencialmente, como sugestões para a preparação de uma performance segura e tecnicamente sólida.

As dedilhações que possam surgir entre parêntesis são opções alternativas com as quais o estudante se poderá sentir mais confortável.

Em primeiro lugar, como forma de aquecimento técnico e consolidação do domínio das dificuldades que esta obra apresenta, entendi reunir uma selecção de alguns estudos de métodos de vários autores que abordam essas mesmas dificuldades em diferentes graus de exigência.

Considerei importantes os seguintes:

Velocidade e golpes de arco:

- Para fortalecer a mão esquerda e alcançar uma boa destreza de velocidade, podendo-se aplicar os golpes de arco que surgem no concerto.

- Kayser op.20, Nº 9, 29 e 30; Kreutzer Nº 12, 26 e 27; Rode Nº 2, 8 e 10; Fiorillo Nº 1, 11 e 12; Dont op.35 Nº 2 e 3.

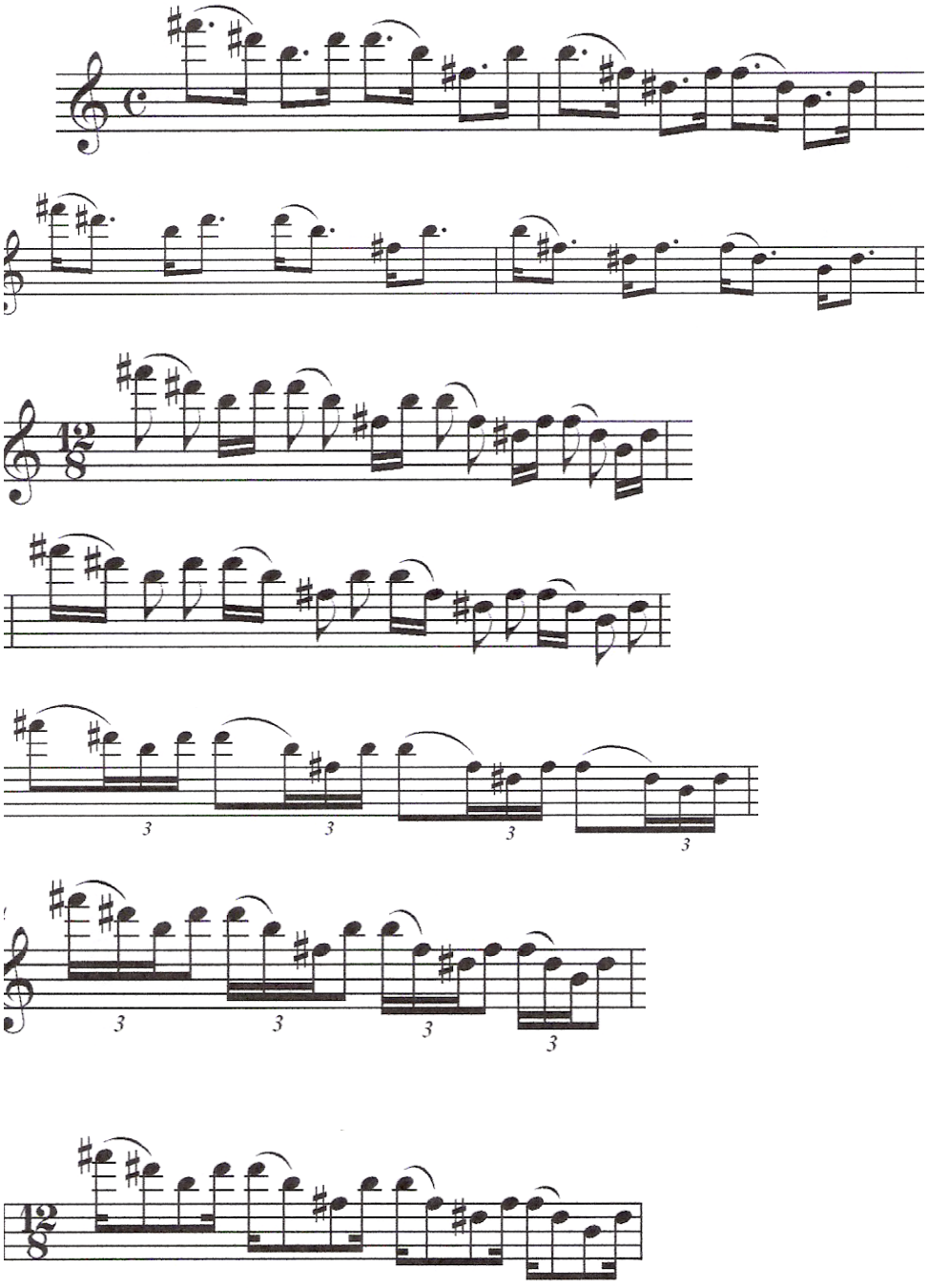
Independência de dedos e cordas dobradas:

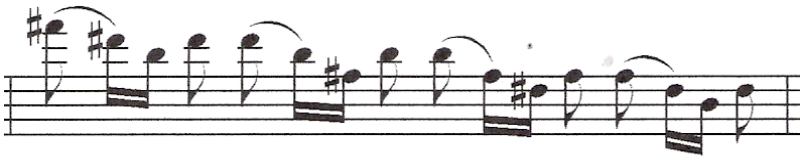
- Para permitir uma sistematização rigorosa da articulação na mão esquerda, independência entre dedos e domínio da afinação em acordes ou passagens a mais do que uma voz.

- Kreutzer Nº 24, 35, 36, 37, 41 e 42; Dont op.35 Nº 1; Leonard op.40 Nº18, 20, 25, 31, 37 e 47; Fiorillo Nº 17.

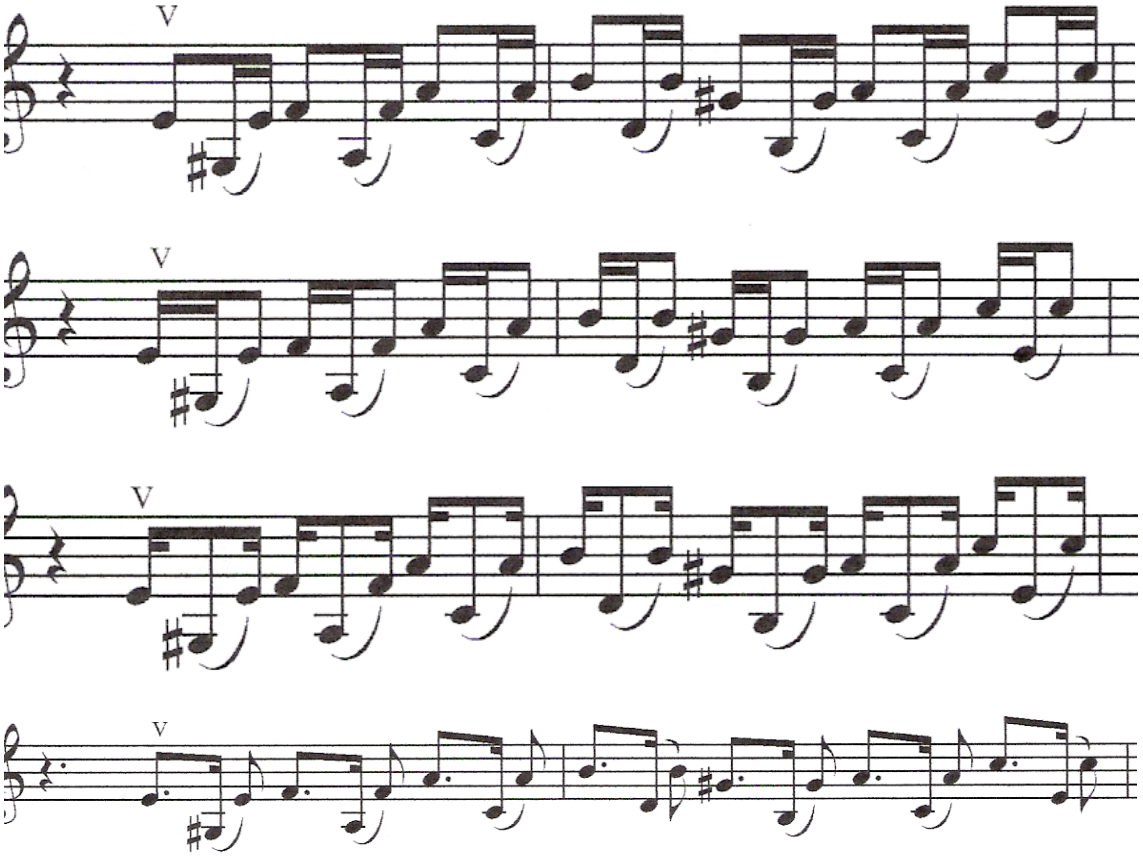
Para além destes estudos, existem alguns exercícios que se podem realizar utilizando directamente as passagens do concerto. A título de exemplo, utilizando

a sequência do compasso 72 do primeiro andamento, poder-se-ão exercitar vários ritmos diferentes, de forma a sistematizar a velocidade e a coordenação entre a mão esquerda e o braço direito. Estes ritmos podem ser aplicados a qualquer passagem rápida ritmicamente regular do concerto, tanto no primeiro como no terceiro andamentos, e a sua base de funcionamento consiste em apoiar a articulação em cada uma das notas, variando e invertendo as sequências rítmicas:



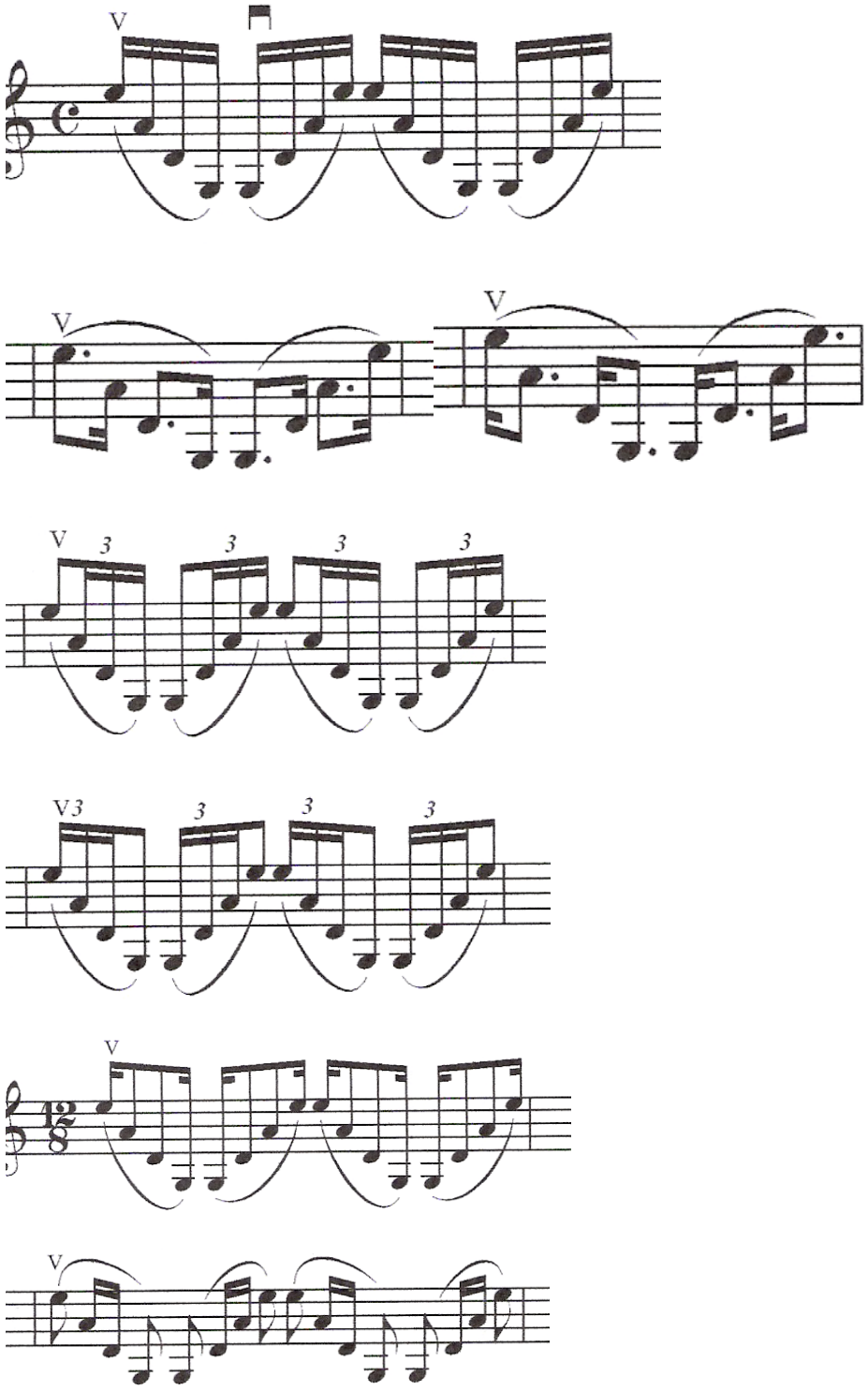


Outro momento que poderá ser trabalhado com este sistema é a passagem da *cadência* que se inicia no compasso 158 do primeiro andamento. No entanto, os grupos de notas são sempre em múltiplos de três, como tal, os ritmos utilizados para as passagens de semicolcheias não poderão ser usados. Assim, devem utilizar-se sequências rítmicas baseadas, também elas, em grupos de três figuras ou seus múltiplos:



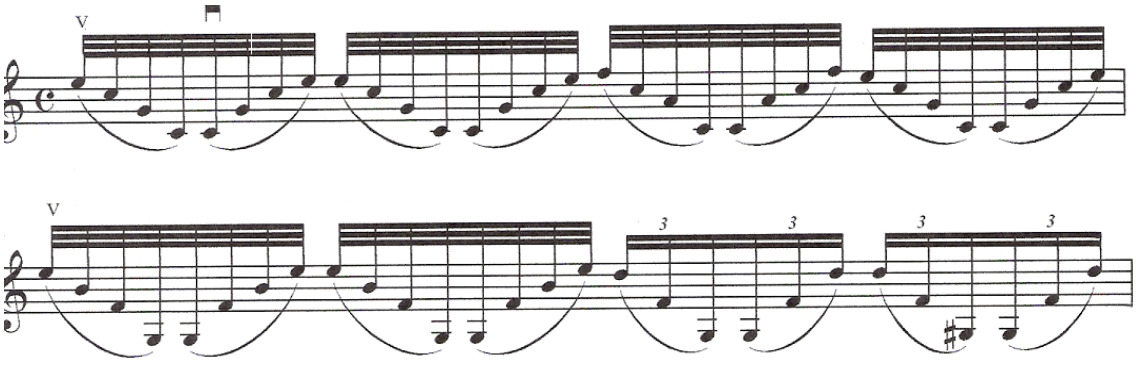
Ainda na *cadência* do primeiro andamento, no compasso 170, surge uma sequência harmónica cujos acordes estão quebrados em arpejos descendentes e ascendentes. O desafio técnico mais nítido desta passagem é o golpe de arco, começando a arcada para cima. Como exemplifico a seguir, este golpe pode

ser trabalhado, inicialmente, com cordas soltas para uma maior concentração no movimento do arco.



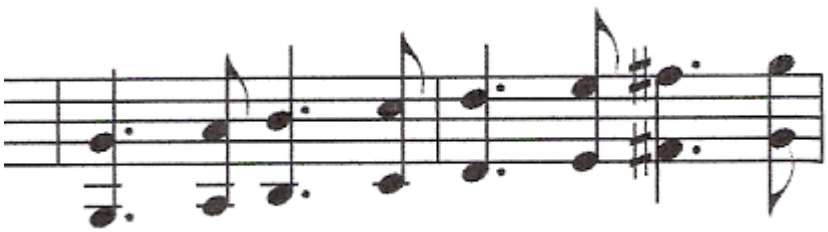
Pode também ser aplicado em alguns dos estudos aconselhados anteriormente, sendo mais interessante o caso do estudo Nº 47 do op. 40 de Leonard, uma vez que alterna acordes de quatro com acordes de três notas, o

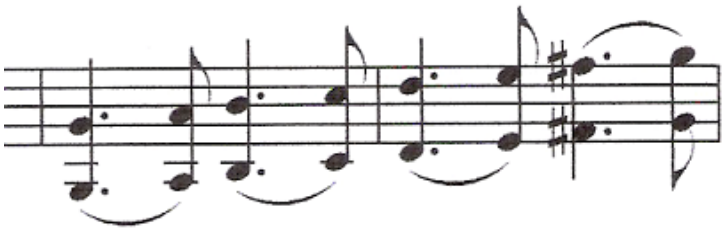
que permite a aplicação do movimento do arco conjugada com a alternância de grupos de quatro semicolcheias com grupos de três semicolcheias em quiálteras de seis ou três, tal como sucede no compasso 174, entre outros:



Em relação às passagens que se iniciam nos compassos 175 e 211, com trilos e melodia a duas vozes, dos estudos aconselhados destacam-se os nº 31 e 37 do op. 40 de Leonard e nº 41 de Kreutzer como especialmente eficazes na aquisição do domínio técnico para poder realizar essas passagens com facilidade.

Outra dificuldade que nos surge, tanto no primeiro como no terceiro andamentos, é a execução de oitavas paralelas, ora separadas, ora ligadas, sendo ainda caracterizadas pelo ritmo de galope no caso do terceiro andamento, como nos compassos 391/92, entre outros. Tanto as ligaduras como os ritmos poderão ser aplicados, por exemplo, no estudo Nº 25 do op. 40 de Leonard, como exemplifico a seguir:





Tal como na secção anterior, nestas anotações á edição de estudo optei por apresentar um conjunto abrangente de exemplos dos vários problemas técnicos que, a meu ver, possam surgir no estudo da obra, seguindo o princípio adoptado nas anotações á edição de performance.

4 – Conclusão

Aqui chegado impõe-se-me sumariar as várias partes que constituem o presente trabalho, analisando as eventuais virtudes e defeitos e possíveis implicações para trabalhos futuros.

Como referido ou expresso na introdução deste trabalho, o objectivo pretendido foi o de realizar uma contribuição para uma edição da parte de violino solo do Concerto para Violino e Orquestra de Luis de Freitas Branco, complementada por uma edição de estudo, com conselhos e exercícios para o trabalho com a partitura.

Para a realização e concretização das referidas tarefas comecei por apresentar, numa primeira parte, um esboço biográfico do compositor, baseado no livro "Luis de Freitas Branco", da autoria conjunta de Ana Telles, Nuno Bettencourt Mendes e Alexandre Delgado. O referido esboço biográfico acaba por ser uma recolha de informação com base no livro mencionado, uma vez que este trabalho não se propunha a uma investigação ou análise aprofundada do ponto de vista musicológico ou historiográfico, acabando assim esta parte por ser um complemento e uma contextualização do objectivo desta dissertação – uma contribuição para uma edição de performance. Deste modo, a realização do referido esboço biográfico não apresentou dificuldades ou dúvidas *per se*, uma vez que não me assistiu qualquer motivo ou necessidade de contestar ou colocar em dúvida a obra de referência pela qual me orientei, tendo sido, assim, um exercício de consulta sem carácter de análise crítica.

Após o esboço biográfico do compositor, fiz a apresentação da obra objecto de estudo deste trabalho – o Concerto para Violino e Orquestra – na qual pretendi fazer um enquadramento histórico e estético em relação ao compositor, relacionando-a ainda com obras do mesmo género escritas por outros compositores. Esta apresentação da obra foi feita e pensada já considerando a interpretação e performance da mesma, ou seja, tanto o enquadramento como a contextualização, históricos e estéticos, foram feitos na perspectiva de um

performer, dando portanto maior relevância aos conceitos e critérios pelos quais me orientei na preparação da partitura e da performance.

Esses mesmos critérios e conceitos foram assim apresentados na parte seguinte, na qual expus os conteúdos estéticos, artísticos e pessoais que tiveram interferência e intervenção directas no processo da minha interpretação. Pretendi, nesta parte, indicar e esclarecer esses conceitos, considerações e opções estéticas e performativas de uma forma simples mas sistemática, dentro do possível numa área em que a subjectivização e relativização são constantes, e tendo presente que quaisquer critério, ideia, ou ocorrência interferente na preparação de uma performance, acabam por estar sempre ligados entre si, não se podendo "dissecar" ou separar por completo os vários elementos que os compõem. No final desta parte apresentei os fundamentos que me levaram a apresentar, para além do objectivo inicial deste trabalho – a performance e uma contribuição para uma edição do Concerto para Violino e Orquestra – uma contribuição para uma outra edição da obra, uma edição de estudo.

Seguindo esse formato – discorrer sobre o processo de preparação e elaboração da partitura e performance da obra – apresentei em seguida algumas anotações á edição de performance. Nestas anotações não pretendi expôr extensivamente todos os casos e ocorrências da minha interpretação da partitura e da obra, mas sim apresentar os exemplos mais relevantes de cada tipo dessas mesmas ocorrências, de forma a esclarecer as razões das minhas opções, ora exclusivamente pessoais, ora mediante a consulta dos entrevistados. Após a apresentação das anotações á edição de performance, apresentei as anotações á edição de estudo, nas quais apresentei exemplos de passagens da obra com diferentes desafios e dificuldades técnicas, para as quais criei e apresentei exercícios técnicos. Nesta parte, apresentei ainda uma listagem de estudos e métodos de estudo de vários autores, a meu ver adequados aos problemas técnicos que poderão surgir no estudo da obra.

Analisando o trabalho e a sua realização, concluo ter logrado atingir os objectivos a que me propus. Sendo a contribuição para uma edição a meta principal, esta foi atingida satisfatoriamente, analisando os vários pontos essenciais para a sua realização: análise e transcrição do manuscrito, análise e contextualização da obra, interpretação e preparação da performance.

Quanto á análise e transcrição do manuscrito, não houve qualquer ocorrência ou dificuldade da qual se justifique registo, uma vez que o exemplar consultado não apresenta quaisquer alterações, rasuras ou sinais de intervenção posterior á sua criação, resultando esta parte do trabalho numa mera transcrição do texto original.

Quanto á análise da obra, não tendo eu como objectivo realizar uma análise extensiva e/ou crítica da obra do ponto de vista da composição, resultou aquela da minha visão pessoal, de acordo com os valores e conceitos estéticos que me são inerentes, o que acaba por ser o processo habitual de preparação de uma performance.

Relativamente ao enquadramento da obra, poder-se-ão considerar duas componentes, histórica e estética. No enquadramento histórico não encontrei dificuldades, tendo recorrido á recolha de informação a partir da referência bibliográfica já antes mencionada. No enquadramento estético, uma vez que sobre a obra não existem, até á data, trabalhos de análise ou interpretação nesse contexto, não tinha *a priori* qualquer elemento de contradição ou contraposição de ideias.

Na parte seguinte deste trabalho, na qual se apresentaram os conceitos que serviram a preparação da edição da partitura e da performance da obra e se discorreu sobre os mesmos, poder-se-ia apontar a fragilidade argumentativa, pela ausência de referência ou análise e discussão crítica de outras edições. No entanto, no caso específico deste trabalho, considerando a obra, o Concerto para Violino e Orquestra de Luis de Freitas Branco, tal análise e discussão crítica seria impossível de conseguir, uma vez que de facto até hoje nunca foi realizada nenhuma edição da parte de violino da obra, não havendo, assim, termo de comparação para contrapôr ideias, não se podendo discutir ou criticar algo que ainda não existe.

As eventuais fragilidades existentes neste trabalho advém da sua própria essência e característica mais notória, ou seja, do facto de ser a primeira vez que se trabalha, se analisa e se procede á preparação de uma edição da obra. Nesse sentido, torna-se previsível que futuras edições, críticas, performativas, venham a contestar ou apresentar alternativas á minha visão da obra e da respectiva performance. Não considero este facto um defeito ou fragilidade, mas

sim um aspecto positivo, se considerarmos que o pluralismo e alteridade de ideias são dos fenómenos que mais nutrem a criação e a experiência do fenómeno musical; deste modo, se o meu trabalho acabar por resultar num eventual convite ou motivação para que outros músicos, estudantes e profissionais, abordem esta obra, no sentido de a enriquecer, seja sob a forma de novas edições ou de novas performances, contribuindo assim para que não caia no esquecimento ou abandono, fica pleno o meu objectivo.

As contribuições para uma edição de estudo foram realizadas com base no meu próprio trabalho de preparação técnica da obra, e também no trabalho de leccionação do instrumento, através da observação directa das dificuldades técnicas mais frequentes dos meus alunos neste tipo de concertos, não tendo sido no entanto a edição de estudo da obra testada directamente em nenhum estudante do instrumento. Contribuições passíveis de serem contestadas, uma vez que não há uma escola violinística única, no entanto considero-as pertinentes, uma vez que, até á data, não há conhecimento de qualquer trabalho deste género para o violino no nosso país, para esta ou qualquer outra obra, ficando como principal contribuição para futuros trabalhos e investigações o mote e sugestão.

As entrevistas realizadas tiveram como objectivo tentar obter uma ideia de como o compositor encarava a performance, no caso da entrevista ao Maestro José Atalaya, e também da validade técnica e performativa da minha interpretação e edição da partitura, no caso do Professor Vasco Barbosa. De referir ainda o contacto efectuado com o Professor Aníbal Lima, o qual consultei e que, analisando o meu trabalho, afirmou não ter nada a acrescentar, do ponto de vista técnico ou musical. Estas entrevistas e consultas não foram realizadas com o objectivo de uma performance historicamente informada, no sentido mais purista, mas sim uma performance informada, em todos os aspectos, na qual existem interferências e inferências provenientes de vários contextos, ou seja das várias circunstâncias em que me encontrei como músico e performer – como exposto no capítulo da interpretação da obra.

No início deste trabalho apontei como grave lacuna no meio musical, cultural e social português a inexistência de uma edição do Concerto para Violino e Orquestra de Luis de Freitas Branco. Apresentando como objectivo deste

trabalho a supressão dessa lacuna, propus-me fazer uma contribuição para uma edição da obra, preparar a performance e ainda contribuir para uma eventual edição de estudo da mesma.

O trabalho ora apresentado constitui um complemento á performance da obra, funcionando como um suporte escrito da mesma.

Atento o que antecede, considero que todos os objectivos e propósitos apresentados foram atingidos e cumpridos.

Aveiro, Outubro de 2009

5 – Bibliografia:

- Auner, Joseph, *A Schoenberg Reader*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Brand, Julianne, Christopher Hailey, and Donald Harris (editors) *The Berg-Schoenberg Correspondence: Selected Letters*. New York, London: W. W. Norton, 1987
- De Candé, Roland, *A Estética Musical*, Edições Setenta, 1988.
- Delgado, Alexandre; Telles, Ana; Bettencourt Mendes, Nuno [in] *Luís de Freitas Branco*, Caminho, 2007
- Goodman, Nelson, "Reality remade", in Languages of Art, Hackett, Indianapolis, 1976
- Goodman, Nelson, "Score, sketch and script", in Languages of Art, Hackett, Indianapolis, 1976
- Grier, James, *The Critical Editing of Music*, Cambridge University Press, 1996
- Hanslick, Eduard, The Beautiful in Music, Nova Iorque, 1957
- Huisman, Denis, *L'Esthétique* – Presses Universitaires Françaises
- Kivy, Peter, *Autenticities*, Cornell University Press, 1997

and Company.

- Stravinsky, Igor, Poéthique musicale, Paris, 1945
- Wilde, Oscar, Intenções, Edições Cotovia, Lisboa, 1992

Partituras

- Beethoven, Concerto para Violino e Orquestra, Peters Edition
- Dont, R., Estudos e capricios, op. 35, Moscovo 1974
- Fiorillo, 36 Capricios, Editio Musica Budapest
- Freitas Branco, Concerto par Violino e Orquestra, Manuscrito autógrafo, arquivo da Emissora Nacional, RDP, Nº7365
- Katchaturian, Concerto para violino e orquestra
- Kayser, 36 Estudos, op. 20, International Music Company
- Kreutzer, 42 Estudos e capricios, Edition Peters, London
- Leonard, Petite Gymnastique, 50 Études, op. 40, Gérard Billaudot, Paris

- Mendelsohn, Concerto para Violino e Orquestra, Breitkopf und Hartel
- Rode, P., 24 Capricios, Edition Peters, London
- Saint-Säenz, Concerto nº3 para Violino e Orquestra
- Tchaikovsky, Concerto para Violino e Orquestra, Peters Edtition
- Wieniawsky, Concerto Nº1 para Violino e Orquestra

Outras referências

- booklet do CD editado pela Discoteca Básica Nacional em 1984 e reeditada pela Portugalsom em 1995 (SP 4042)

- booklet do CD editado em 2005 por Disques XXI (XXI-CD 2 1521)

ANEXO I

O MANUSCRITO

EMISSORA NACIONAL
ARQUIVO MUSICAL
N.º DE REGISTO 7365

CONCERTO

PER VIOLINO ED ORCHESTRA

LUIZ DE FREITAS BRANCO

2

Concerto

Allegro.

Luiz de Freitas Branco.

Flauti 1.° e 2.°

Flauto 3.°

Oboi

Clarinetti in si b

Fagotti

a 2

Corni 1.° e 2.° in fa

Corni 3.° e 4.°

3 Trombe in si b

Tromboni 1.° e 2.°

Trombone 3.° e Tuba

Timpani in

Violino principale

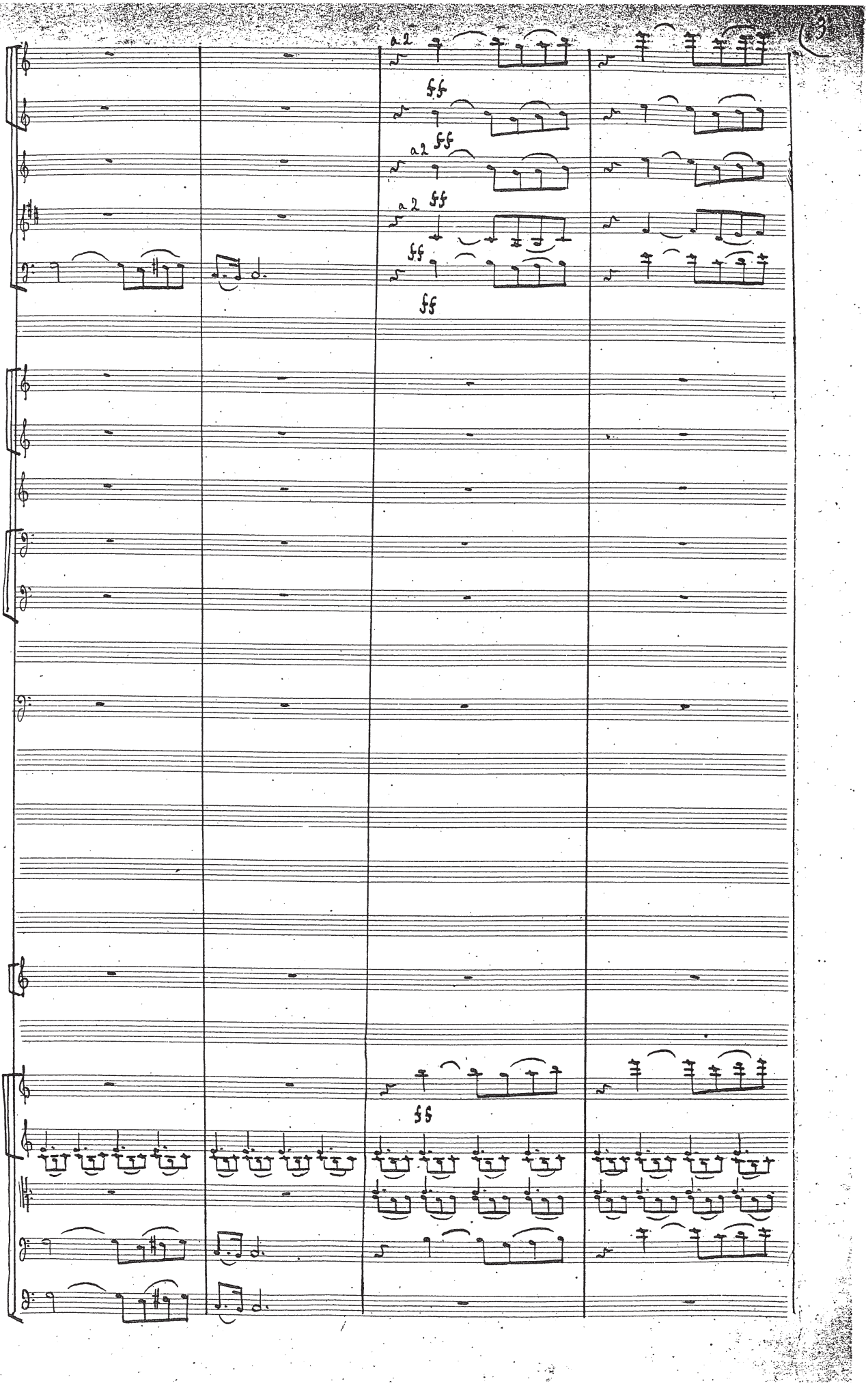
Violini 1.mi

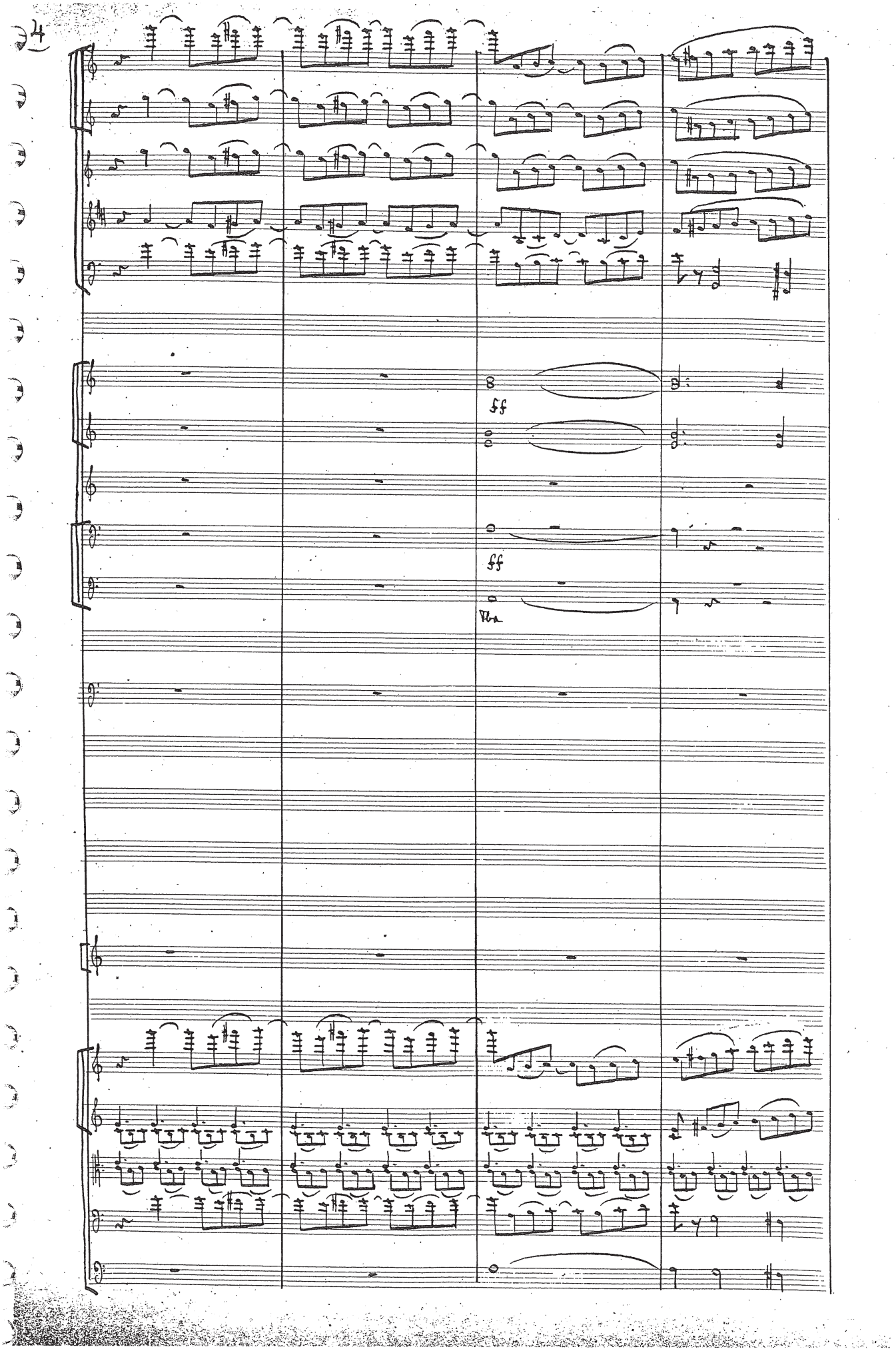
Violini 2.di

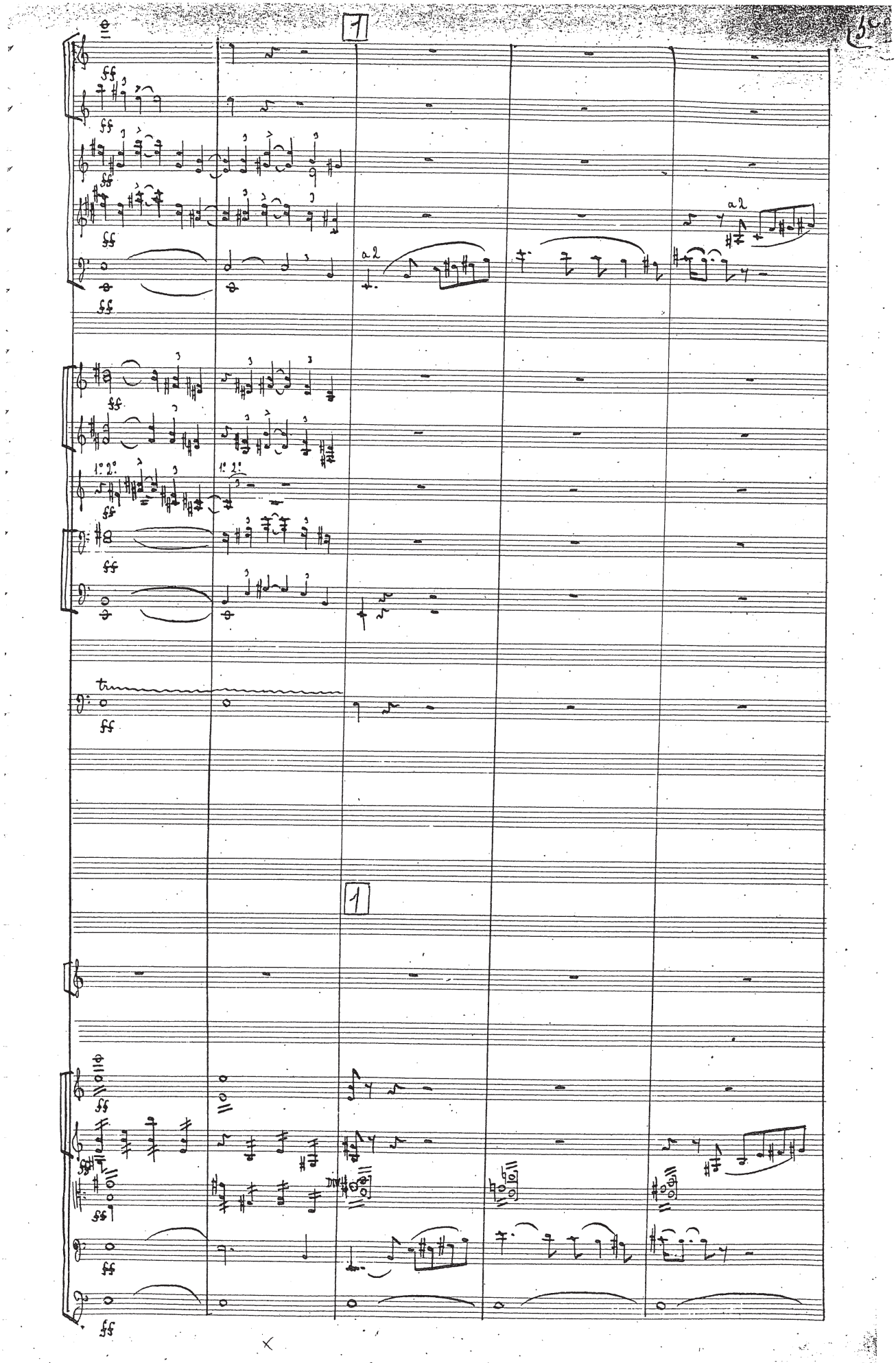
Viole

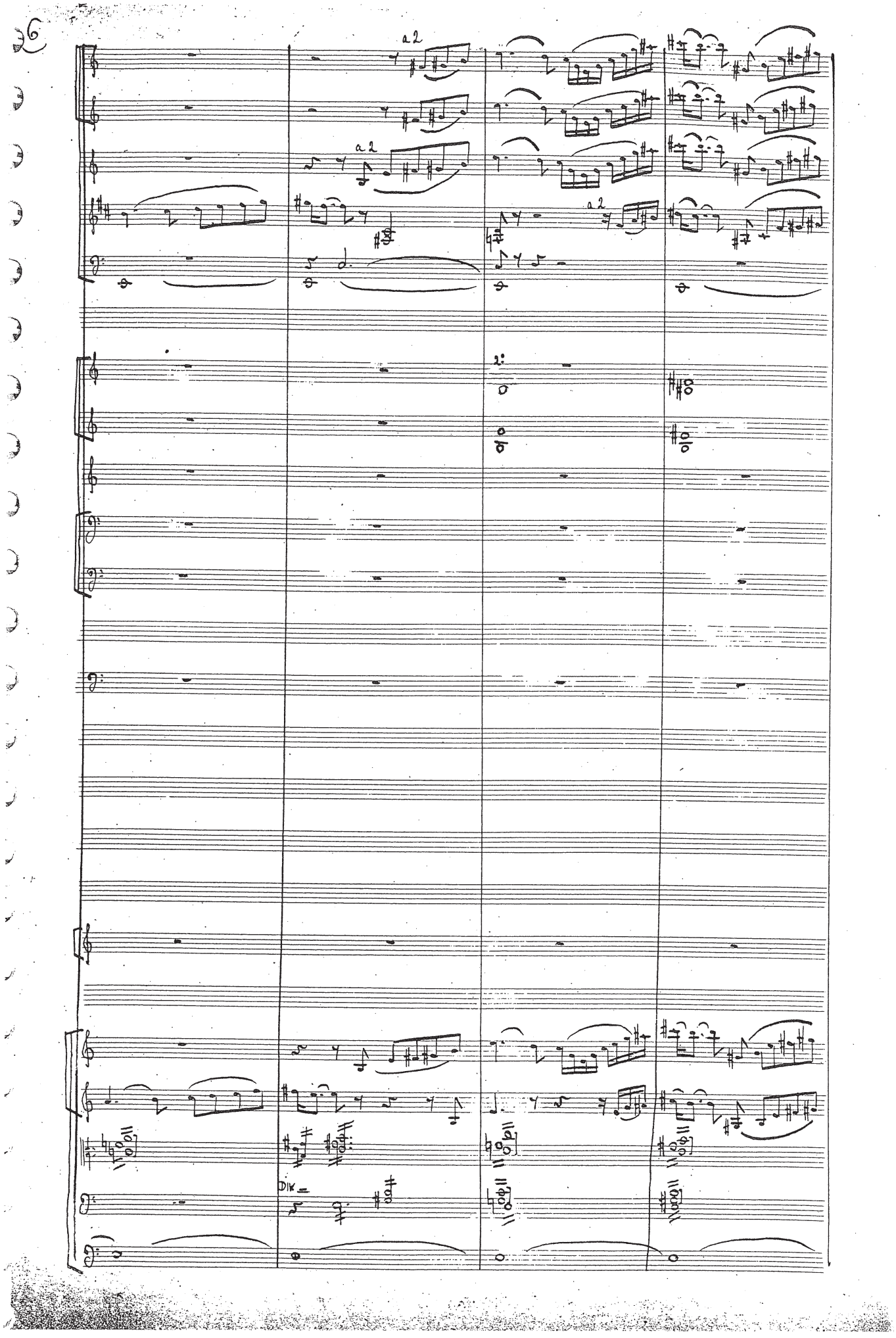
Violoncelli

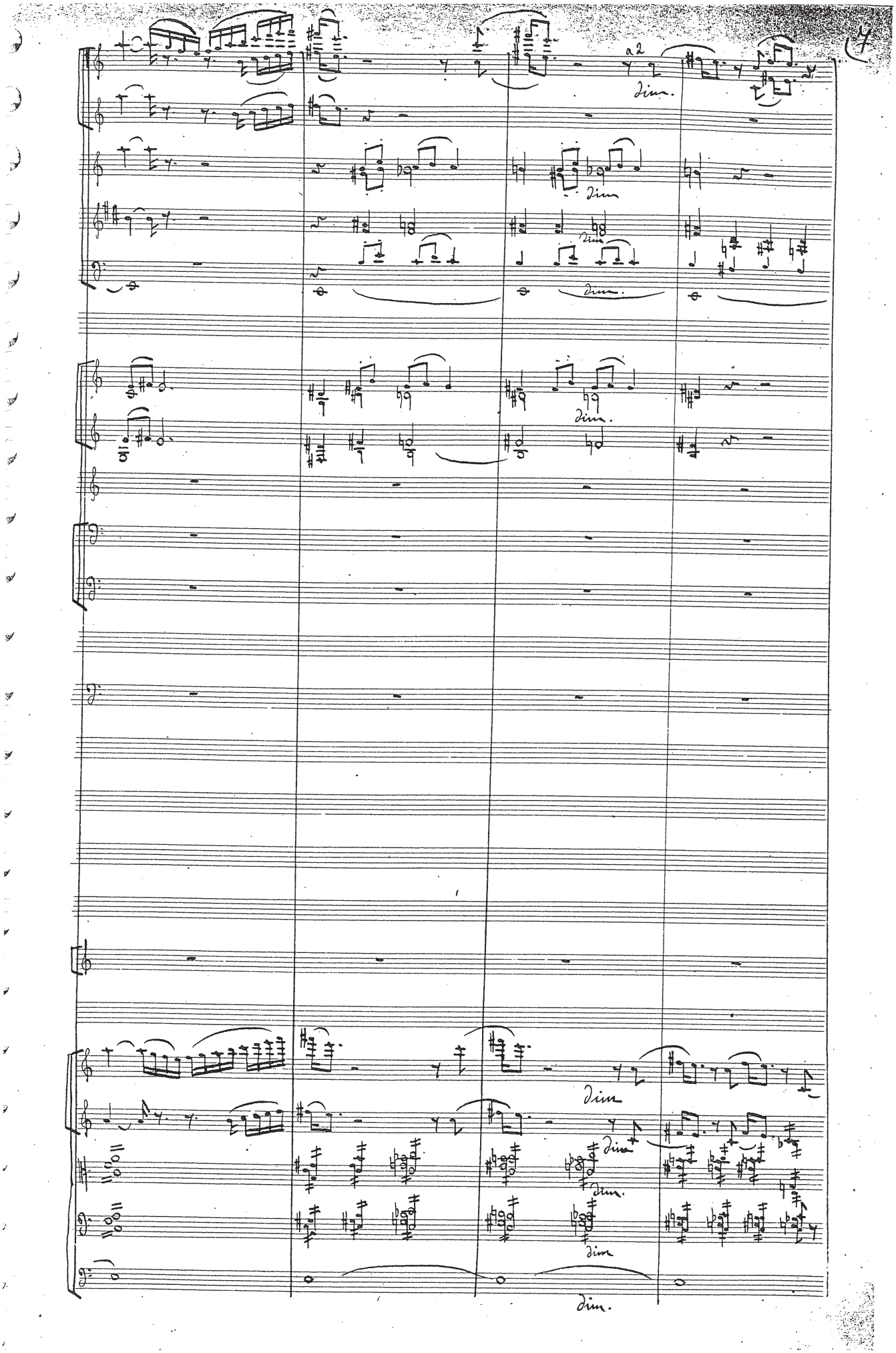
Contrabassi

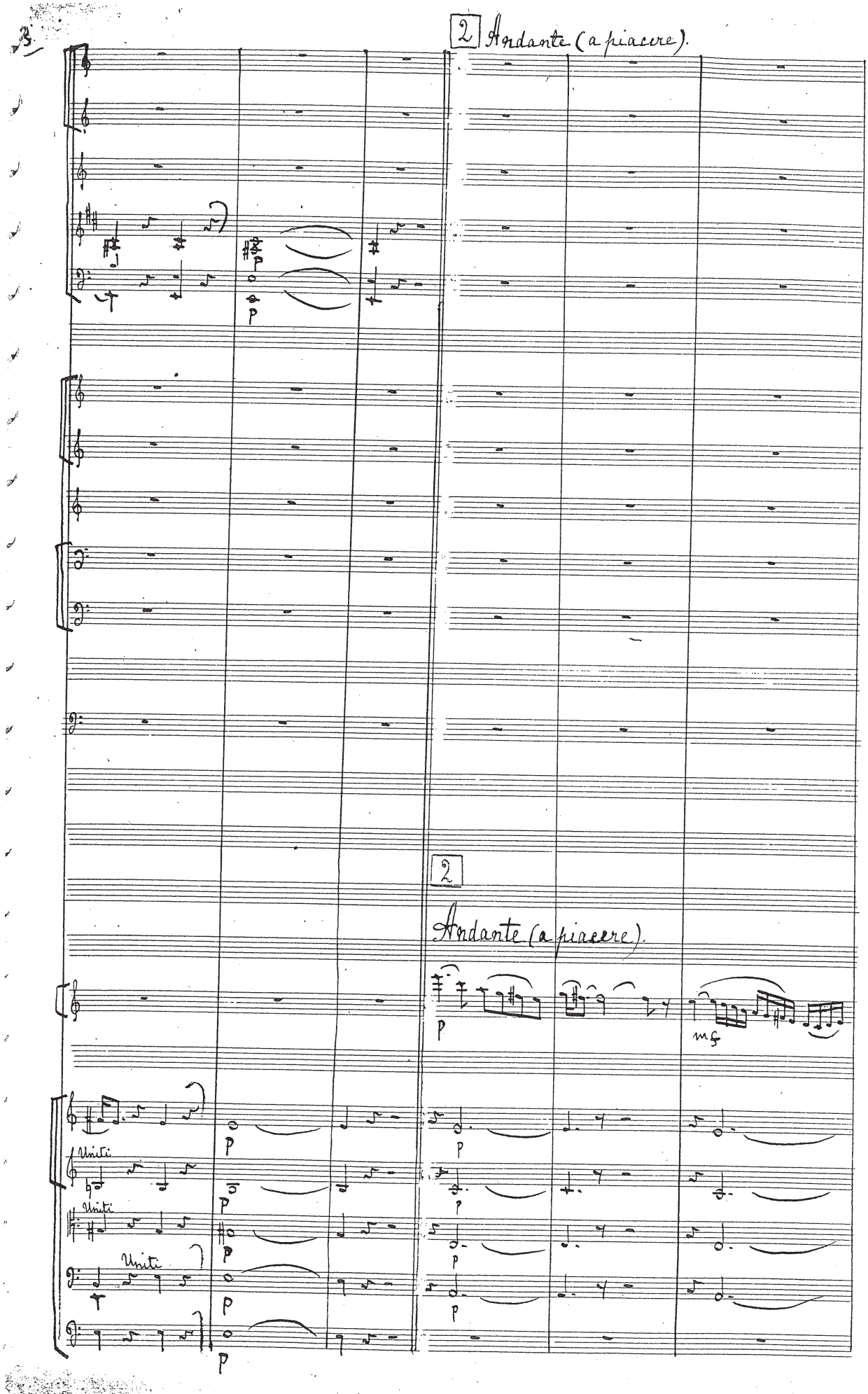

3
a 2
ff
a 2
ff
a 2
ff
ff
ff

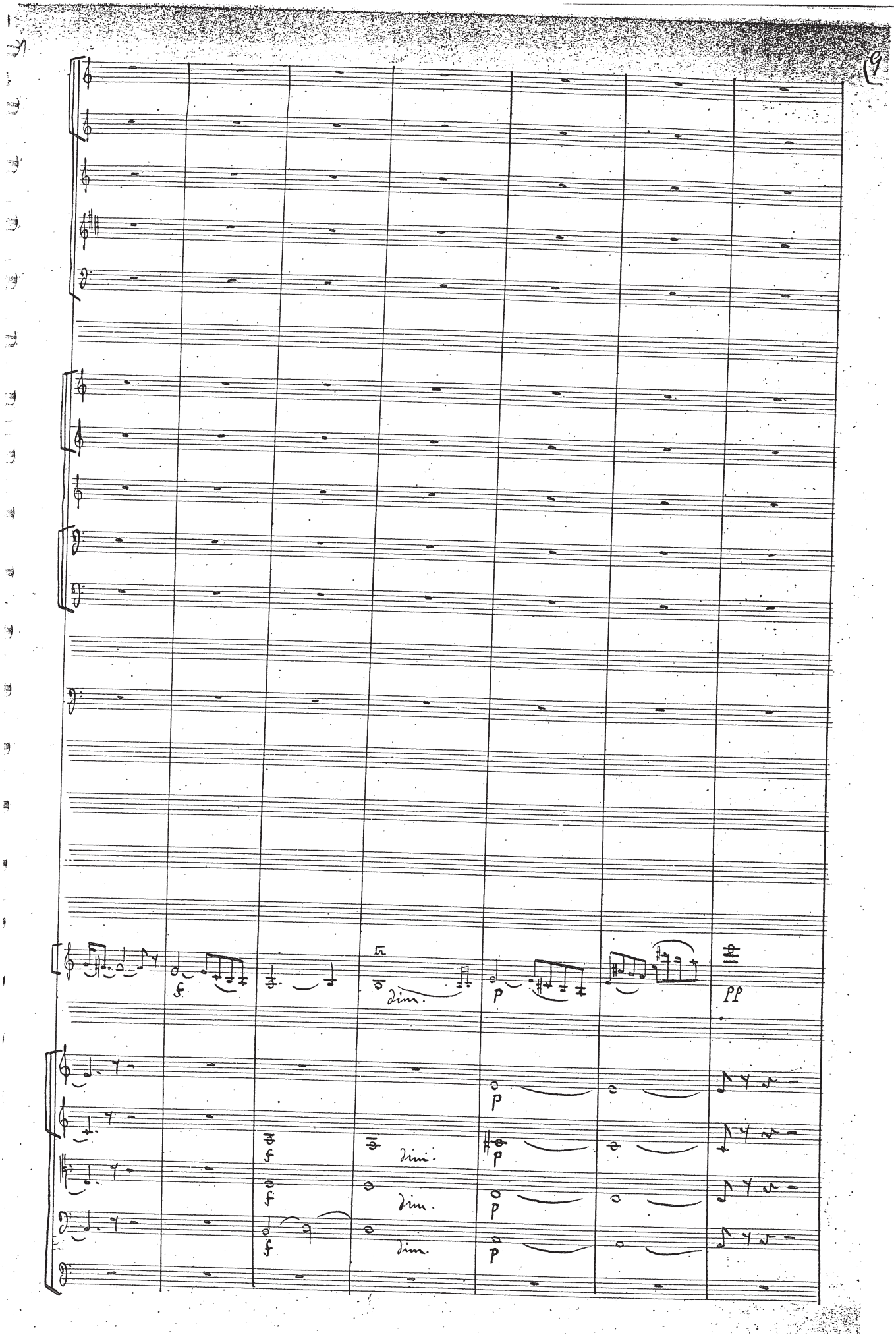

4
ff
ff


1
a 2
a 2
1° 2°
1° 2°
tr
1

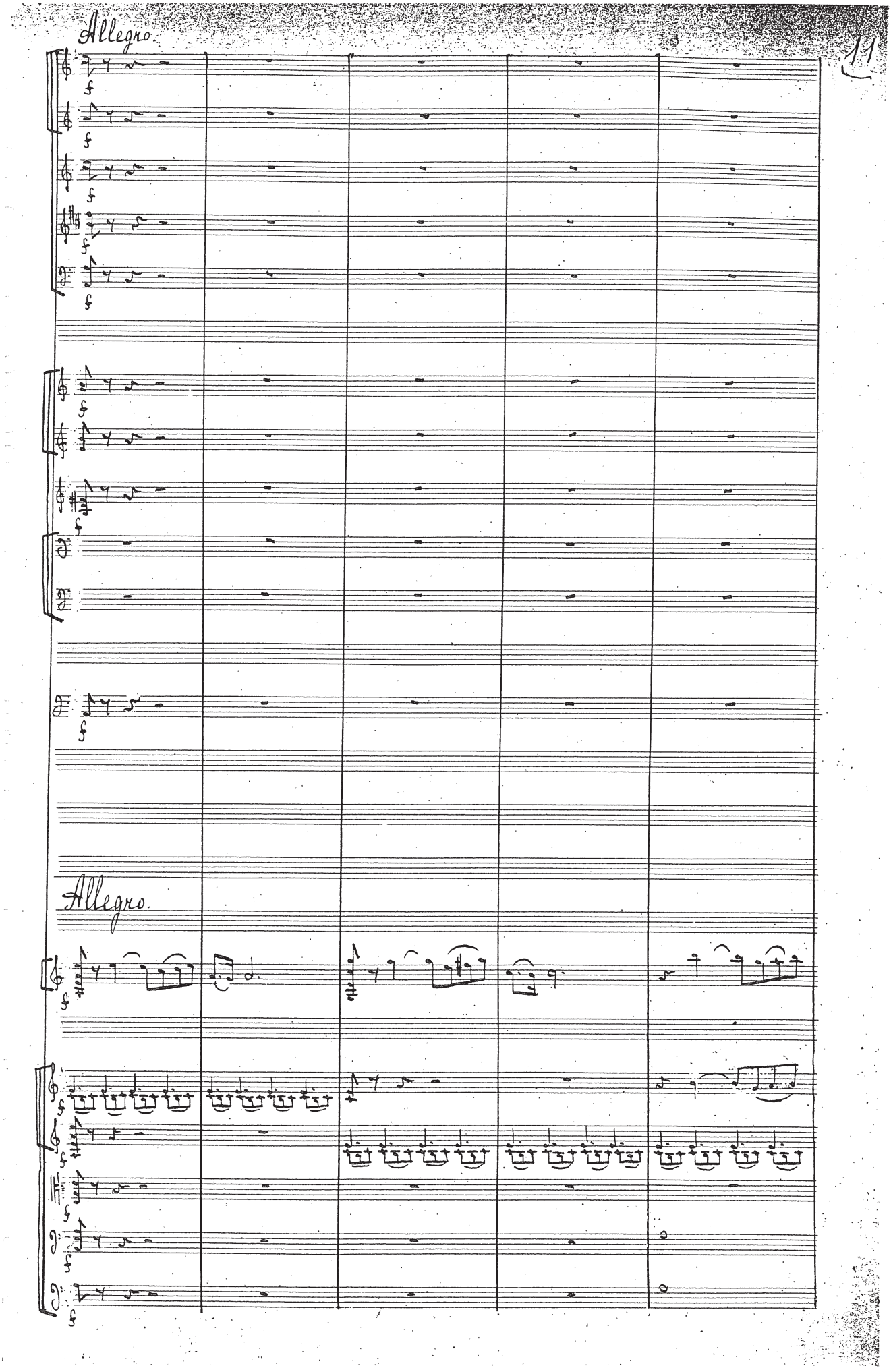

a2
a2
a2
div.

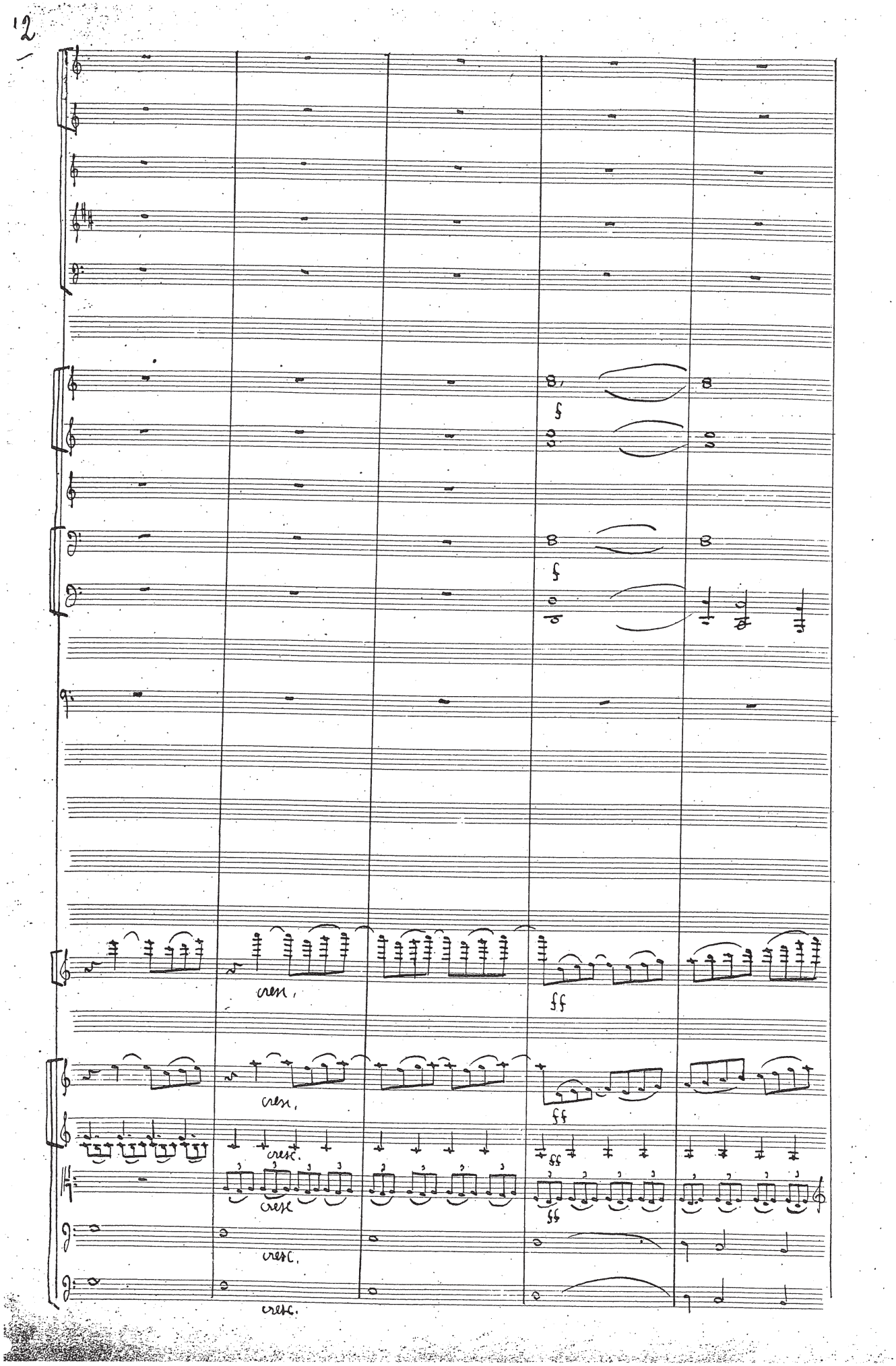

a2
dim.
dim
dim
dim.
dim.
dim
dim
dim.
dim
dim.

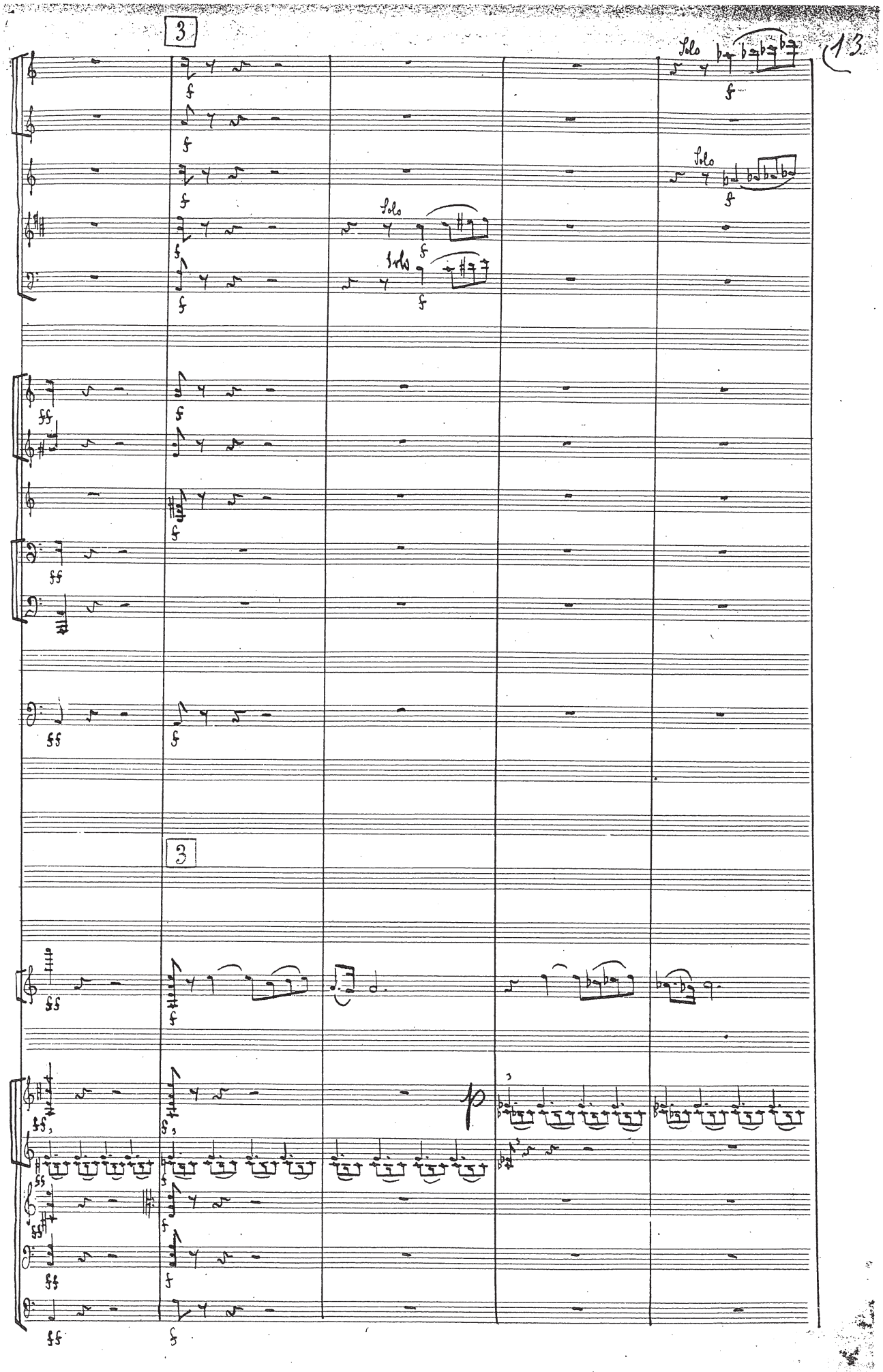

2 Andante (a piacere).
2
Andante (a piacere).
mf
Unisti
Unisti
Unisti

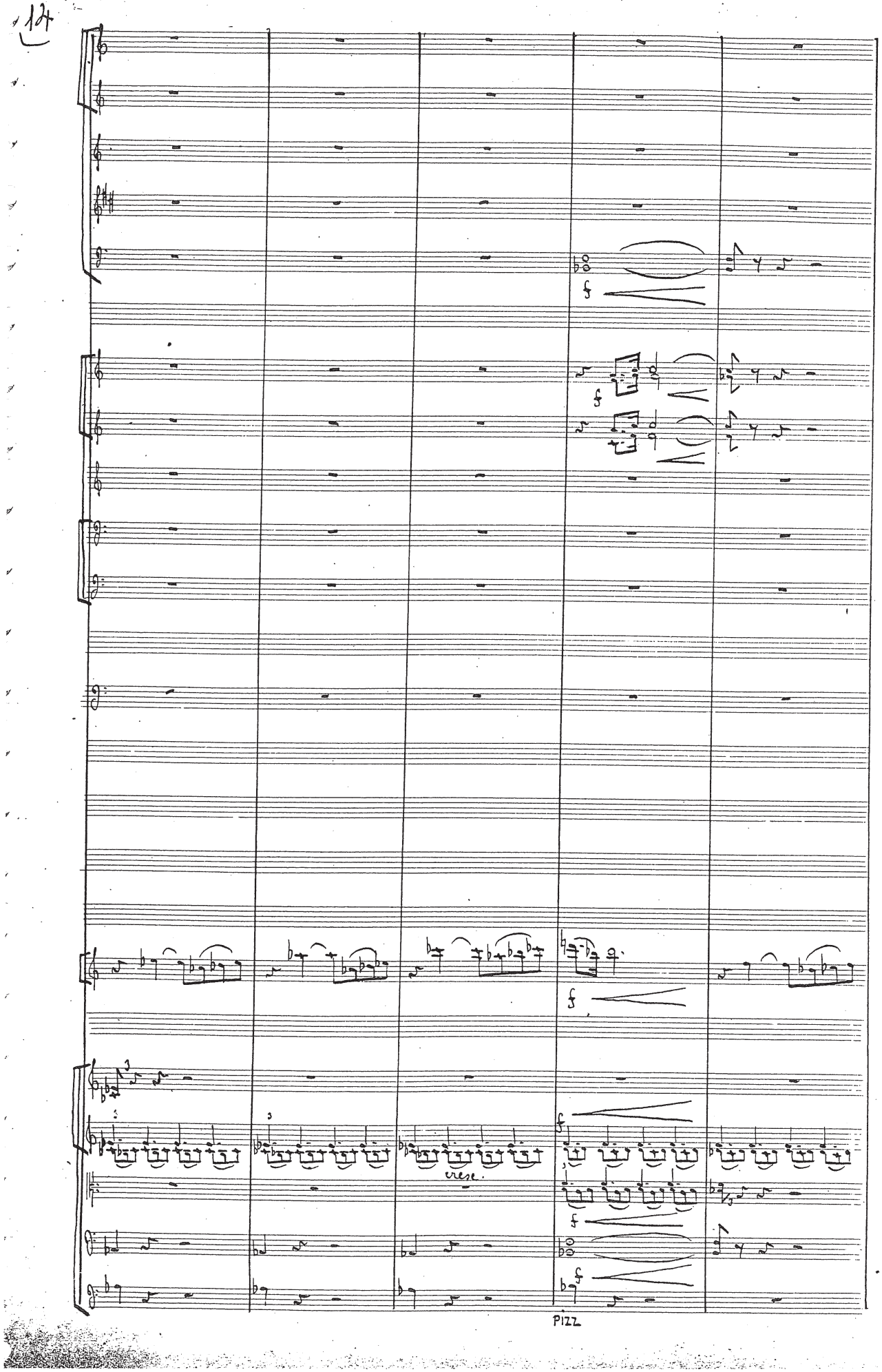

9
f
dim.
p
PP
f
dim.
p

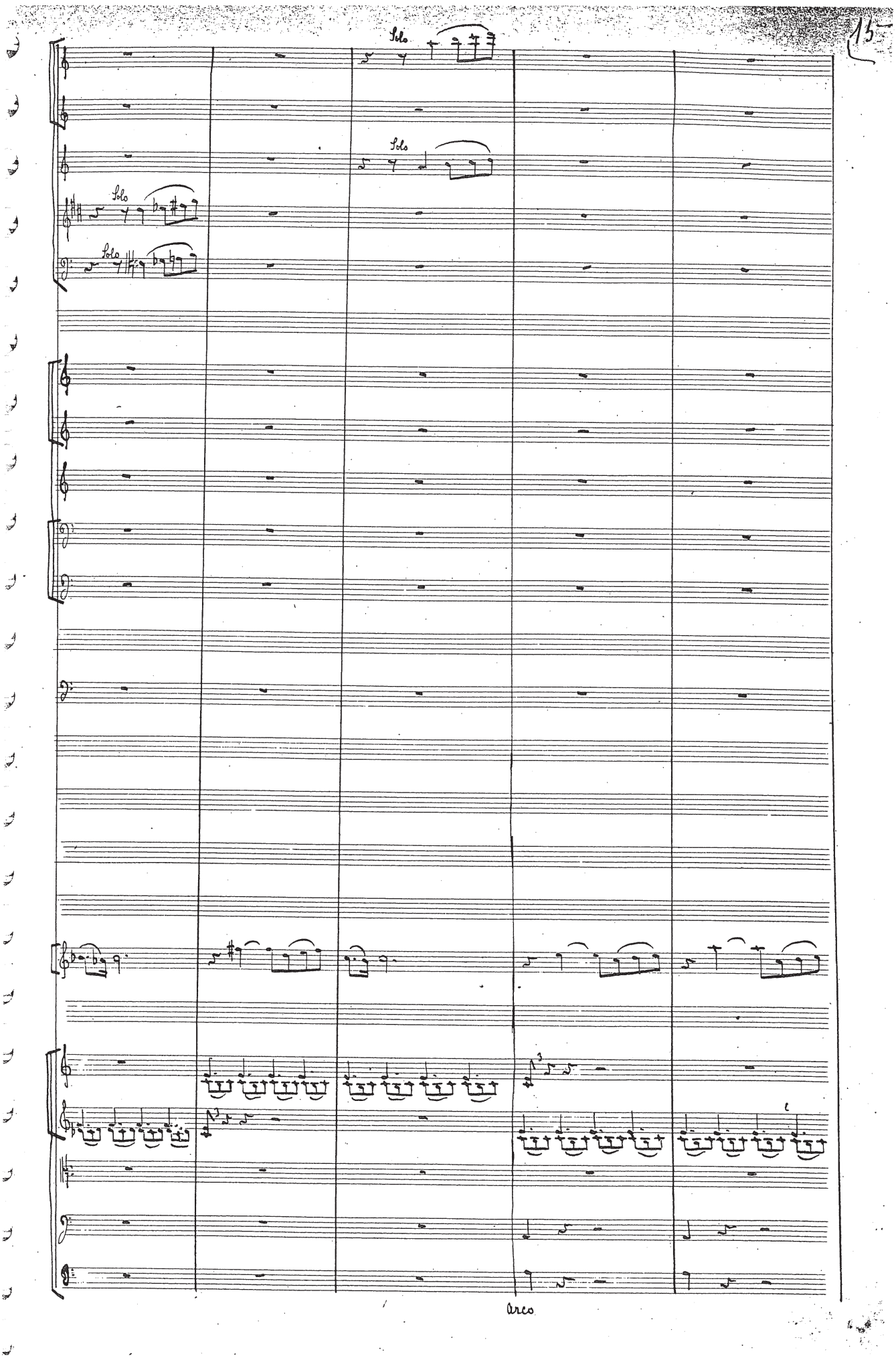
p
mf
mf
mf
mf
p
p
p
p
f

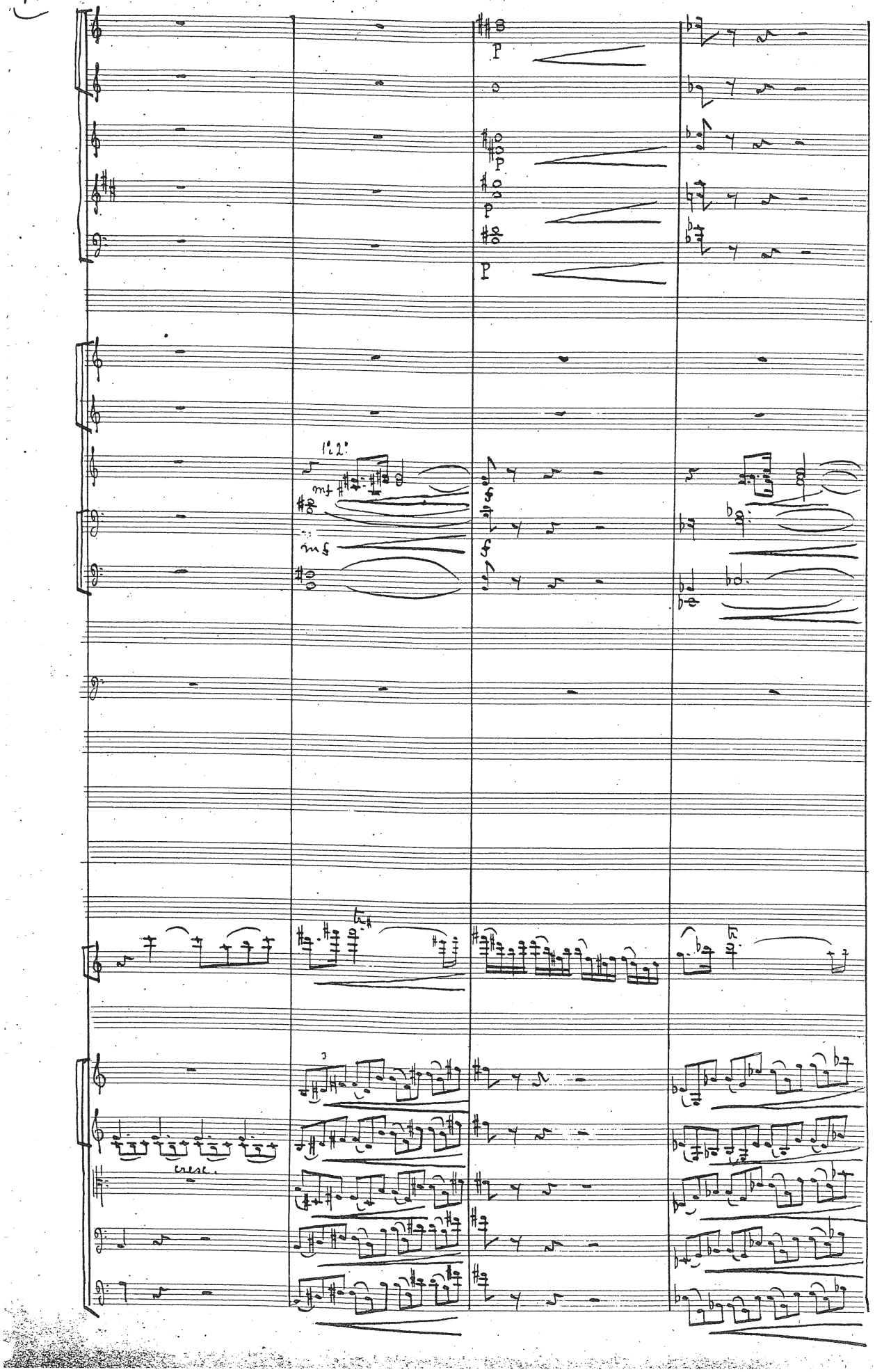

Allegro.
11
Allegro.

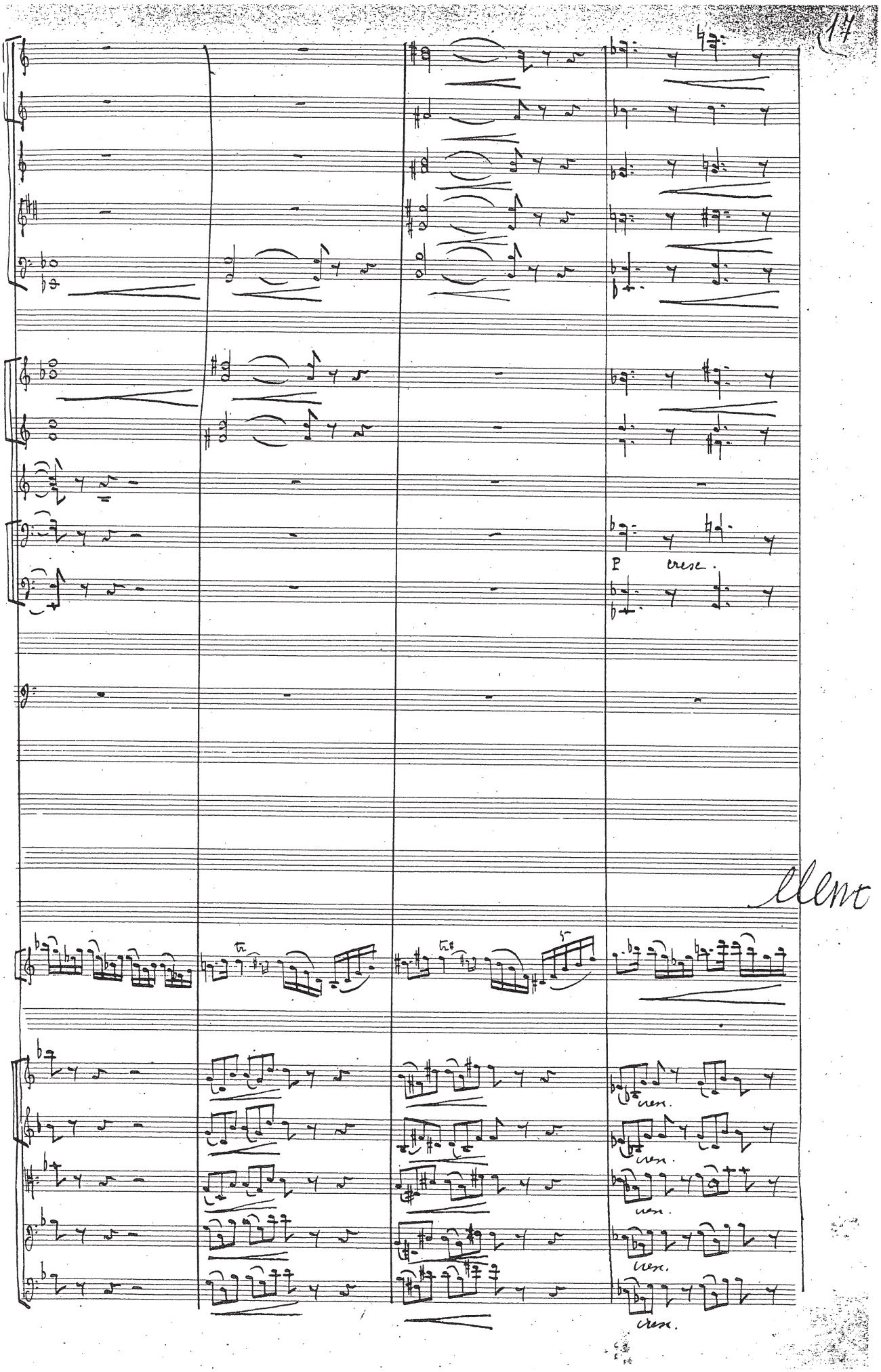

12
cresc.
ff
cresc.
ff
cresc.
ff
cresc.
cresc.
cresc.

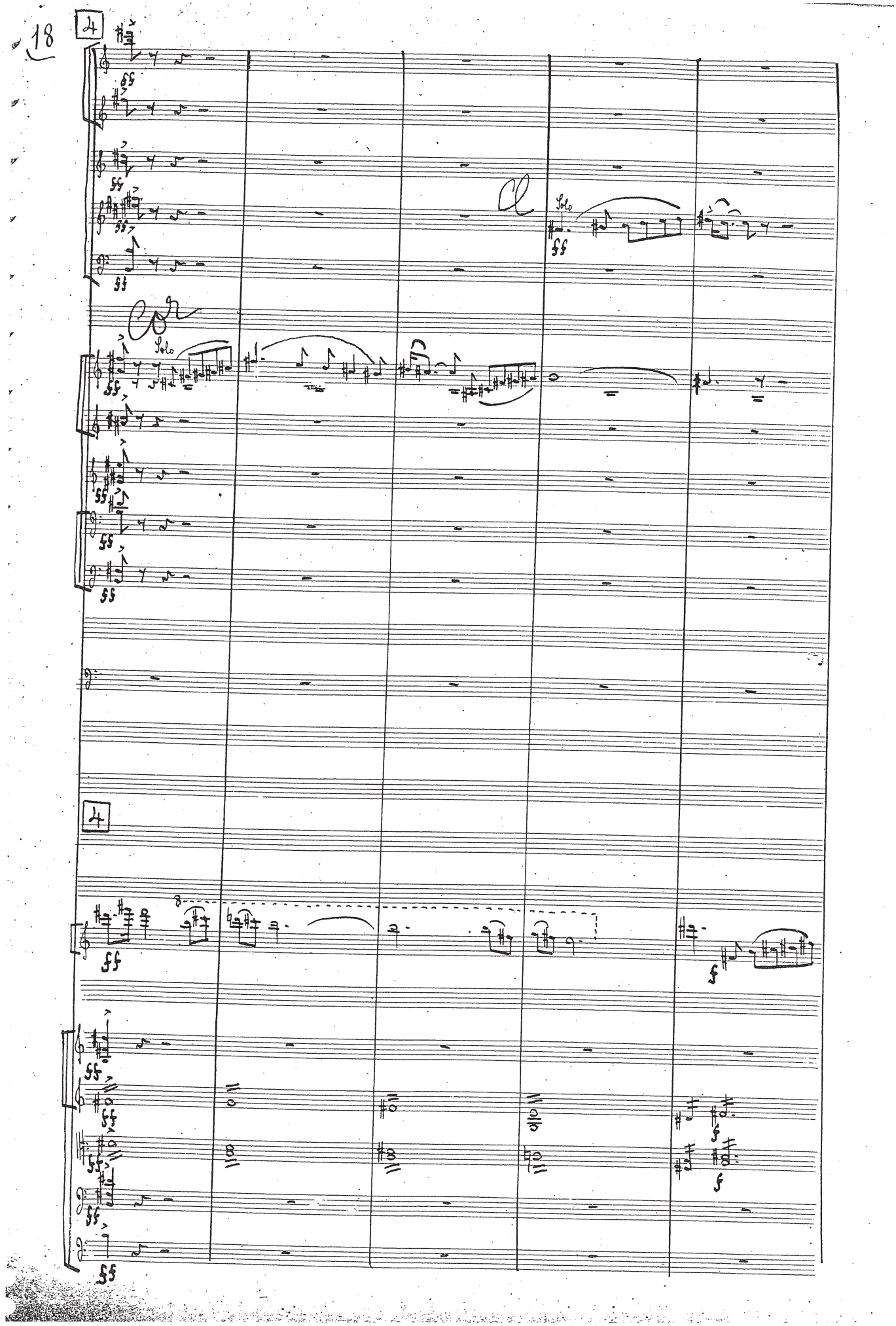

3
Solo
Solo
Solo
Solo
3
p

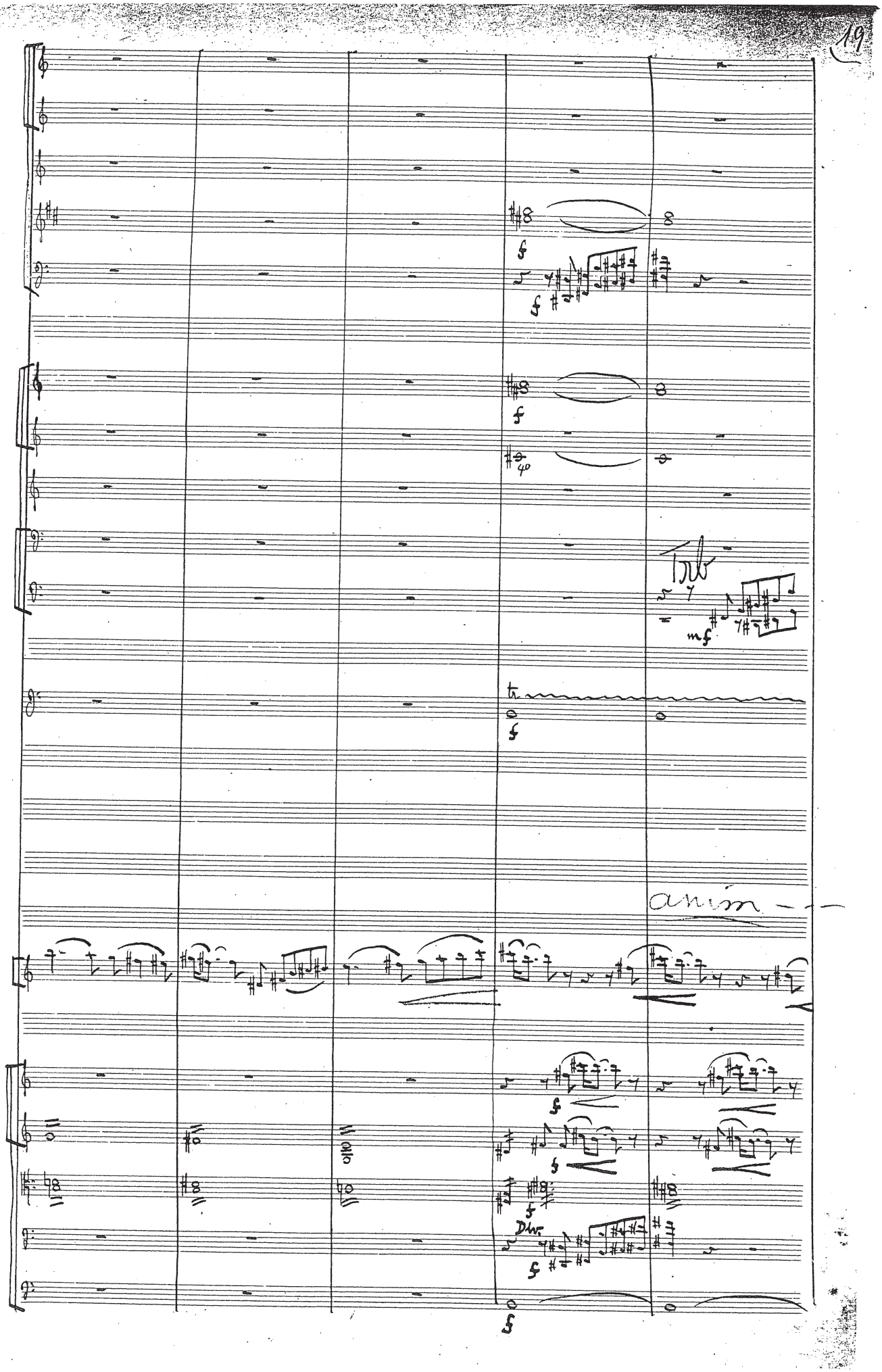

14
f
f
f
f
f
f
cresc.
PIZZ

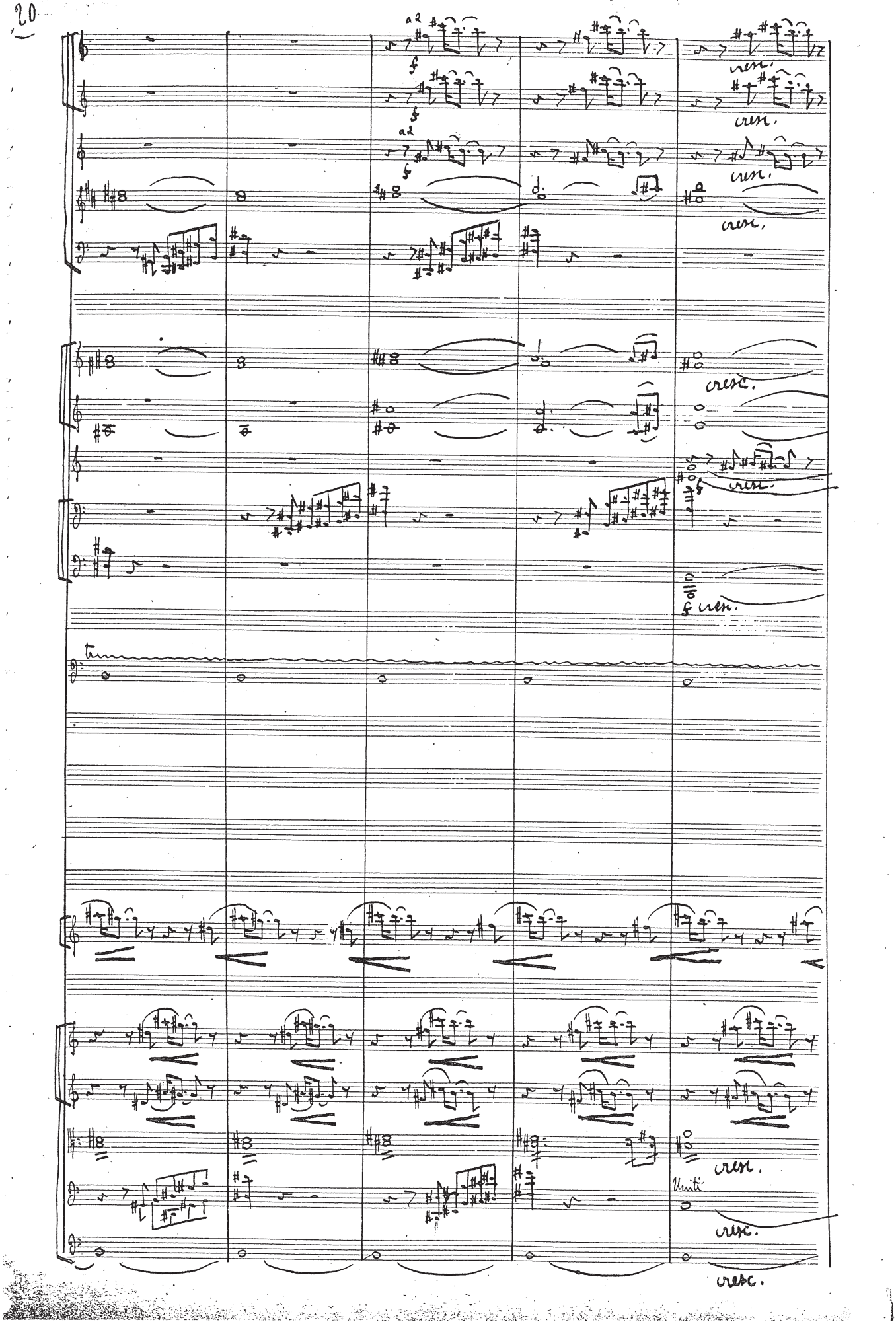

15
Solo
Solo
Solo
Solo
Arco

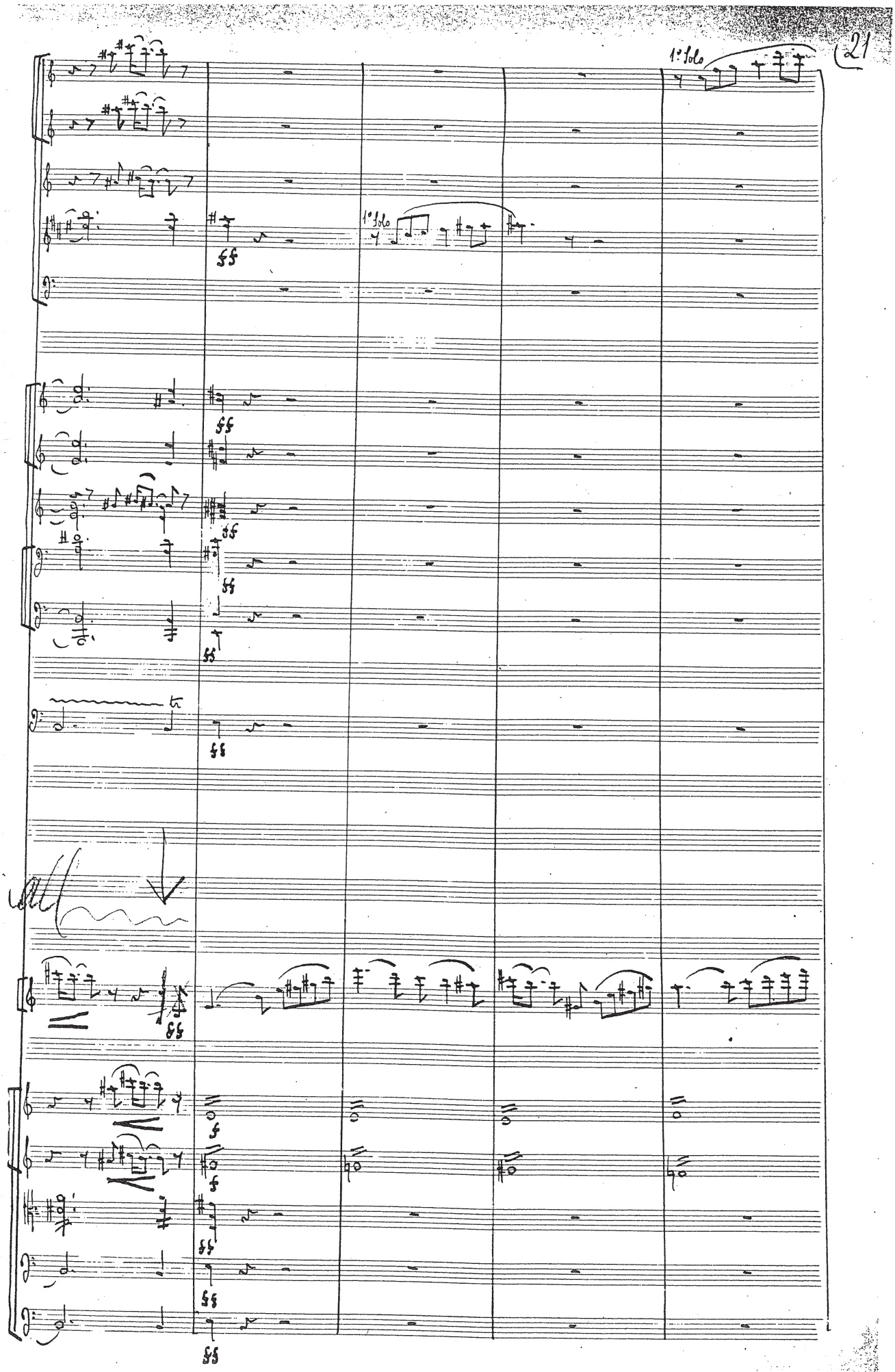

16
1.2.
mf
cresc.

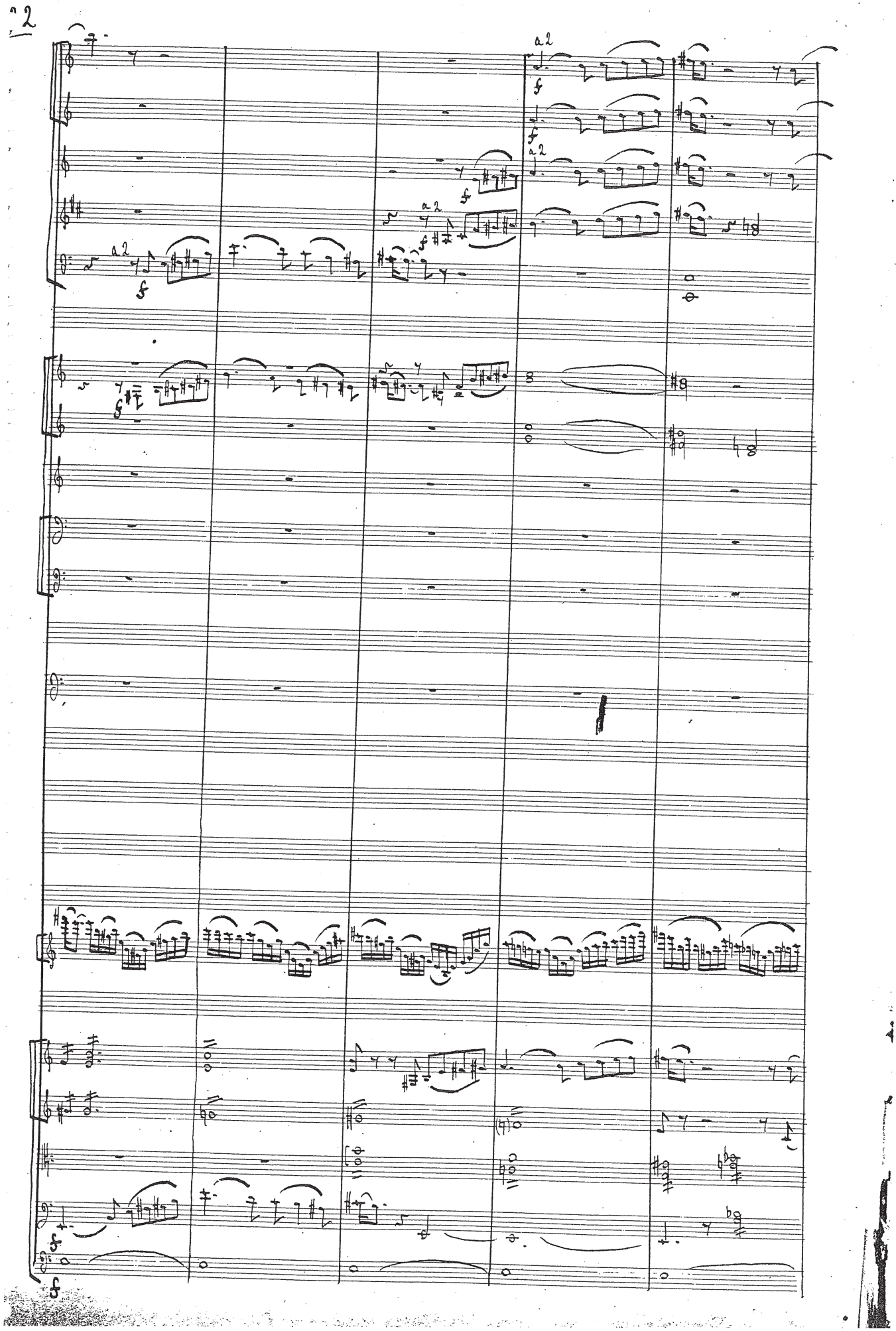

14
P
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

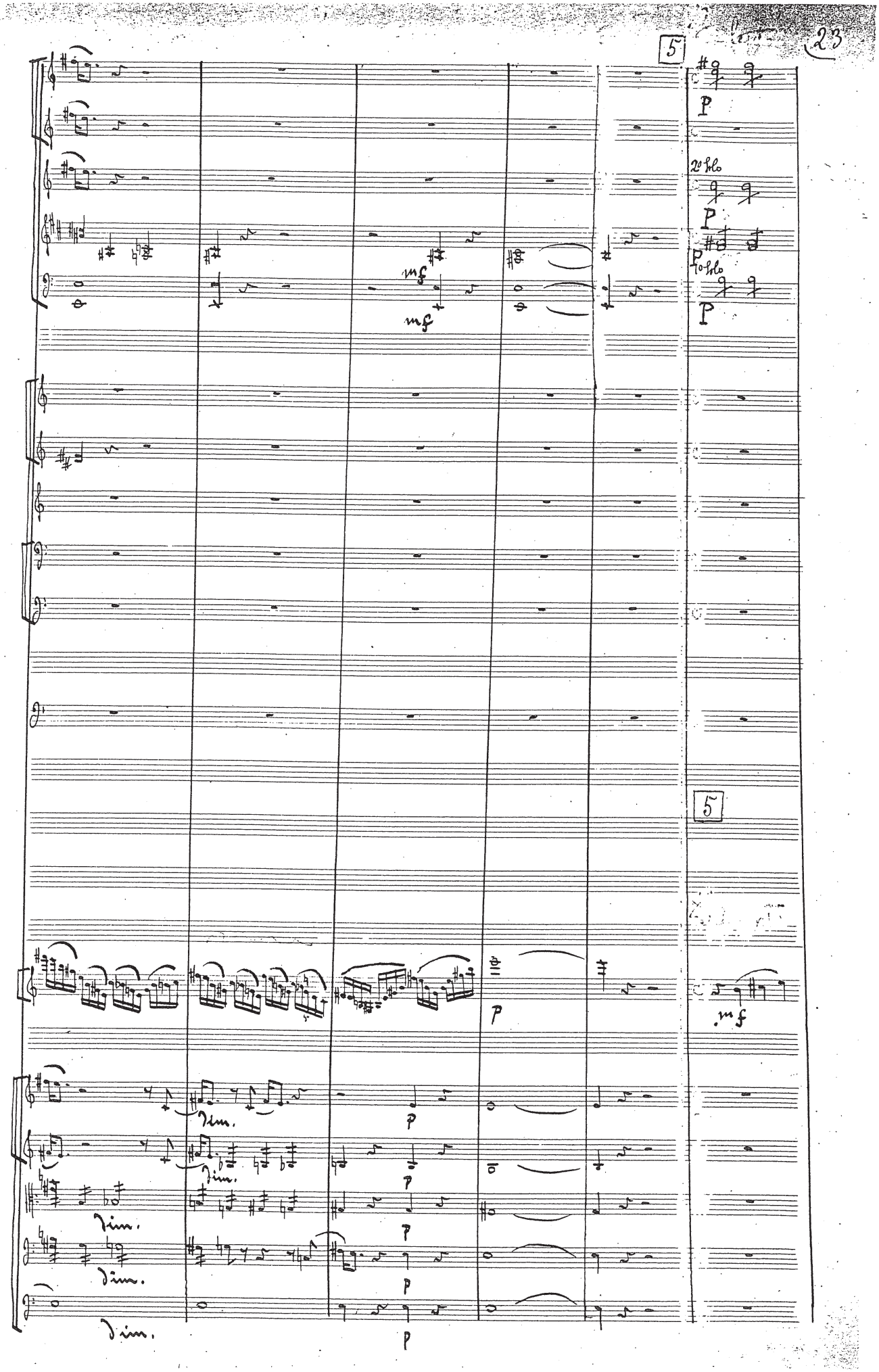

18
4
Solo
Solo
4
8

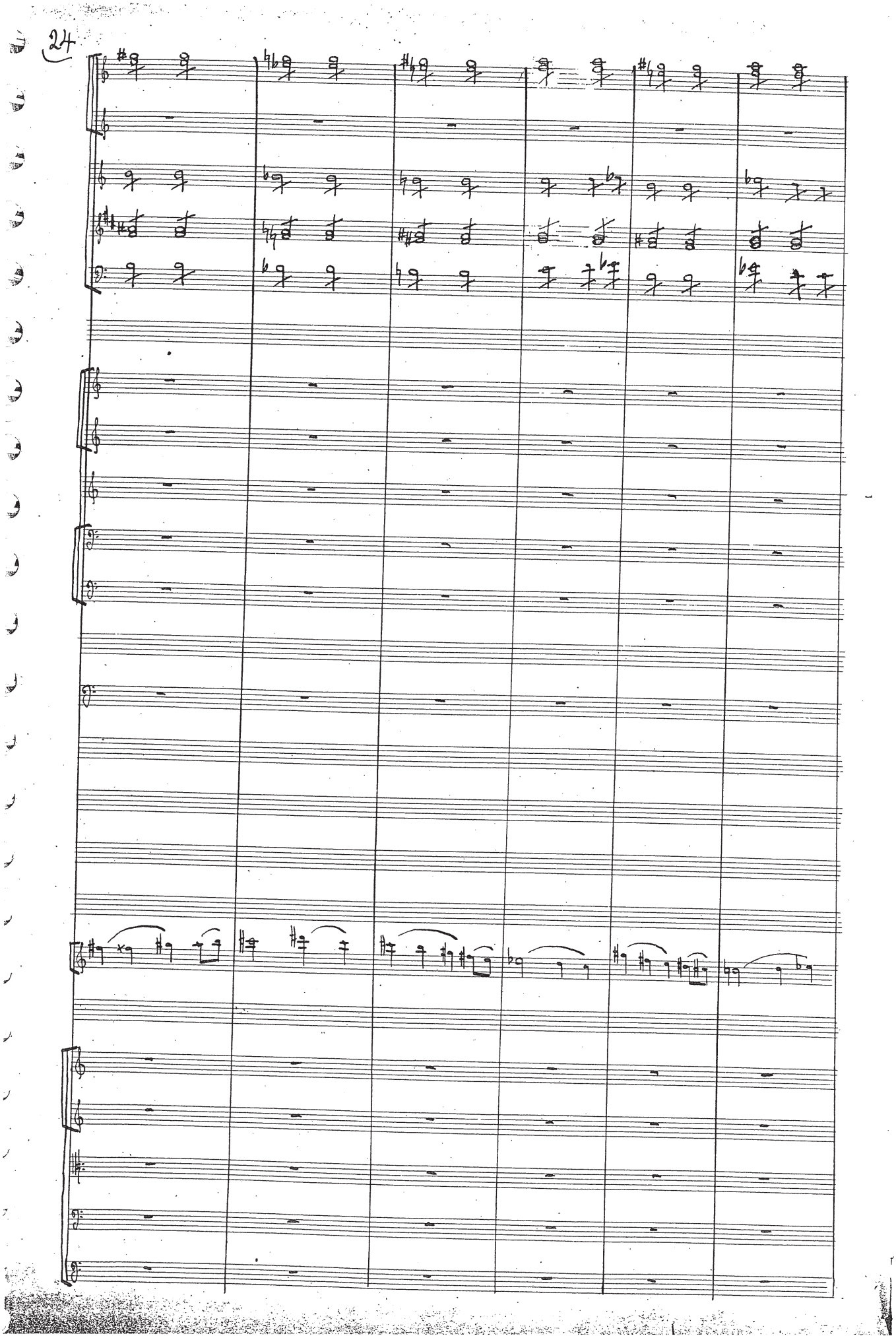

anim.


20
a2
f
cresc.
Unité

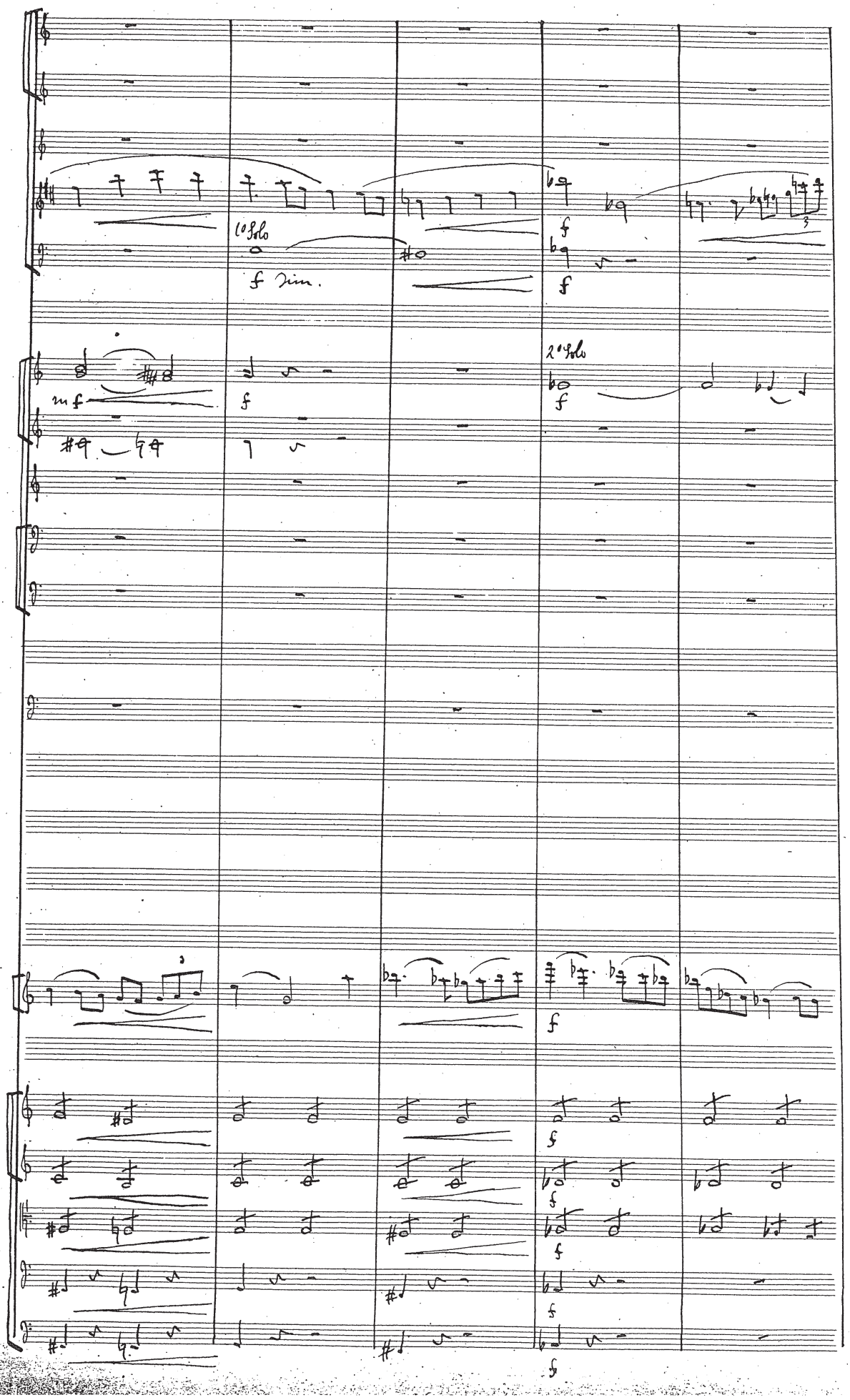

21
1. Solo
1. Solo

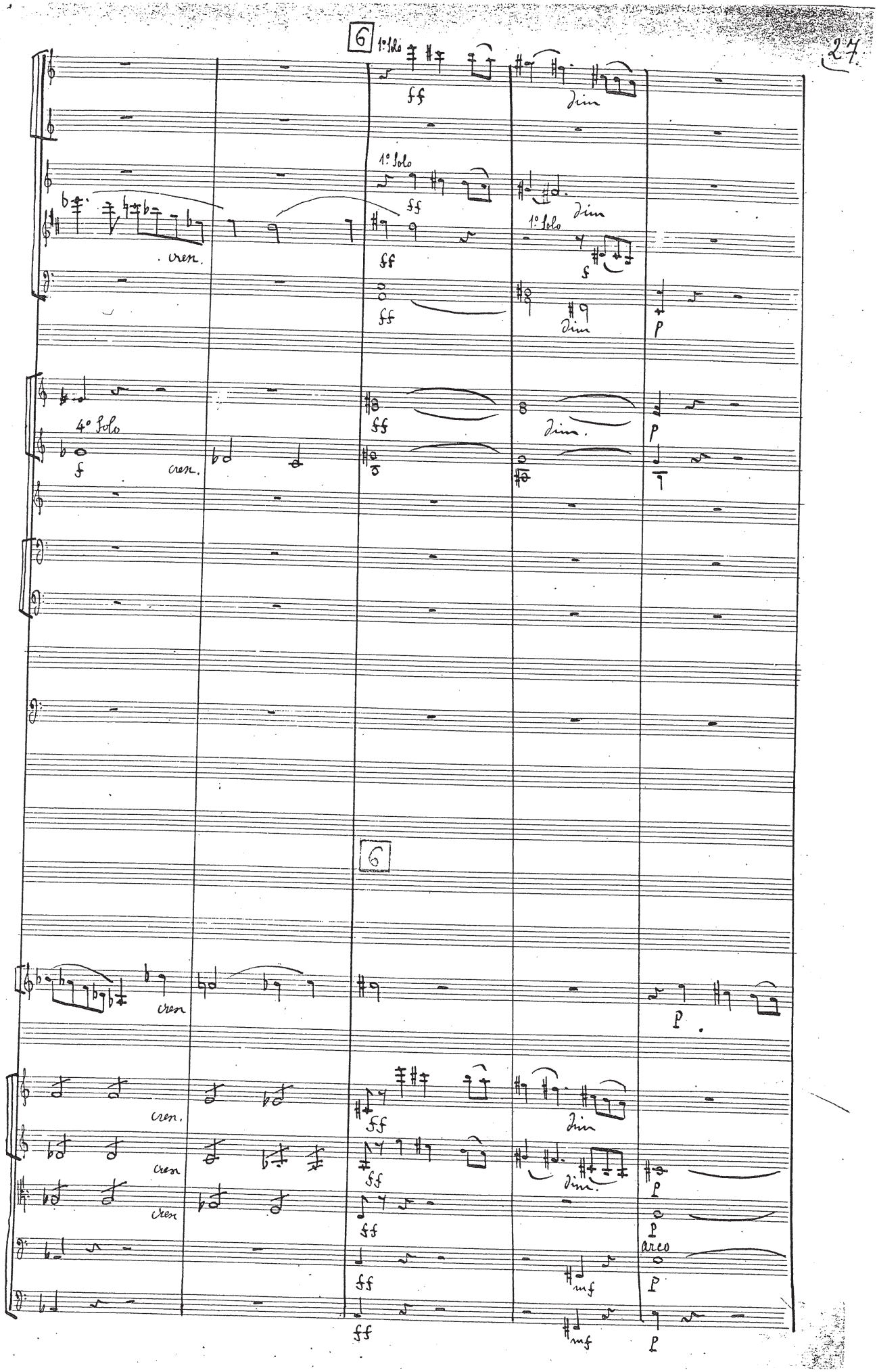


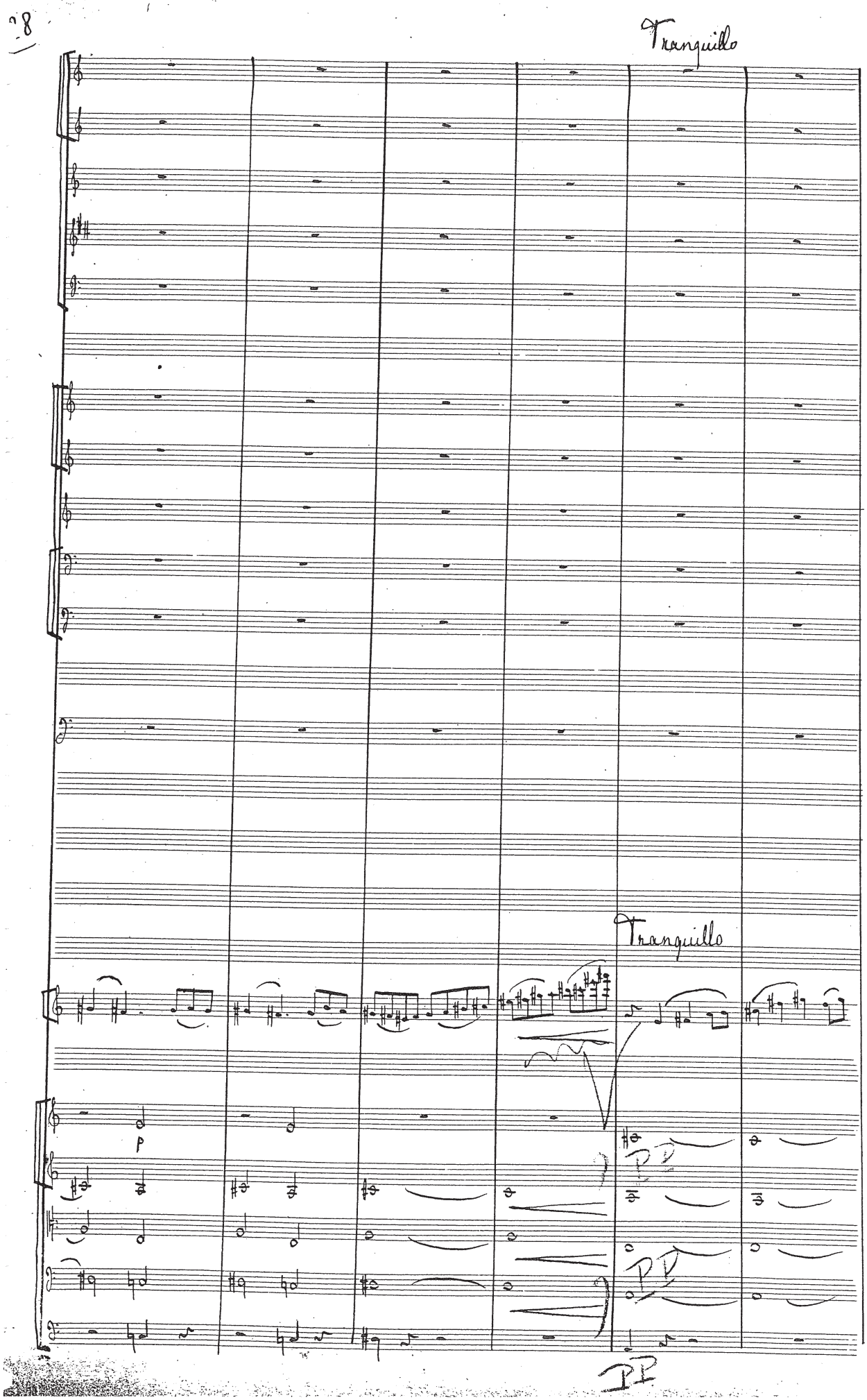

23
5
p
2° solo
p
p
1° solo
p
mf
mf
5
p
mf
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.
p
p
p
p
p

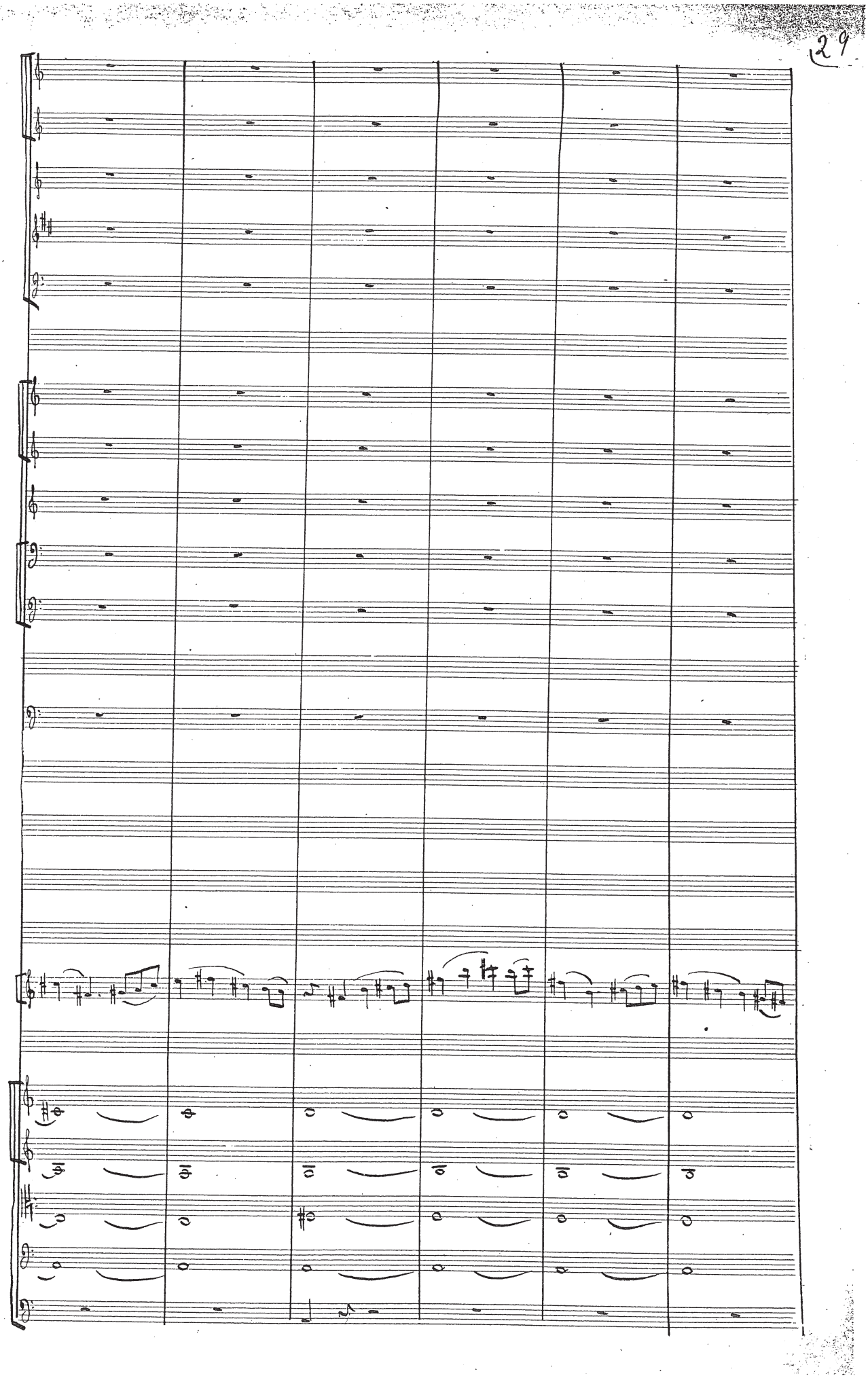

24

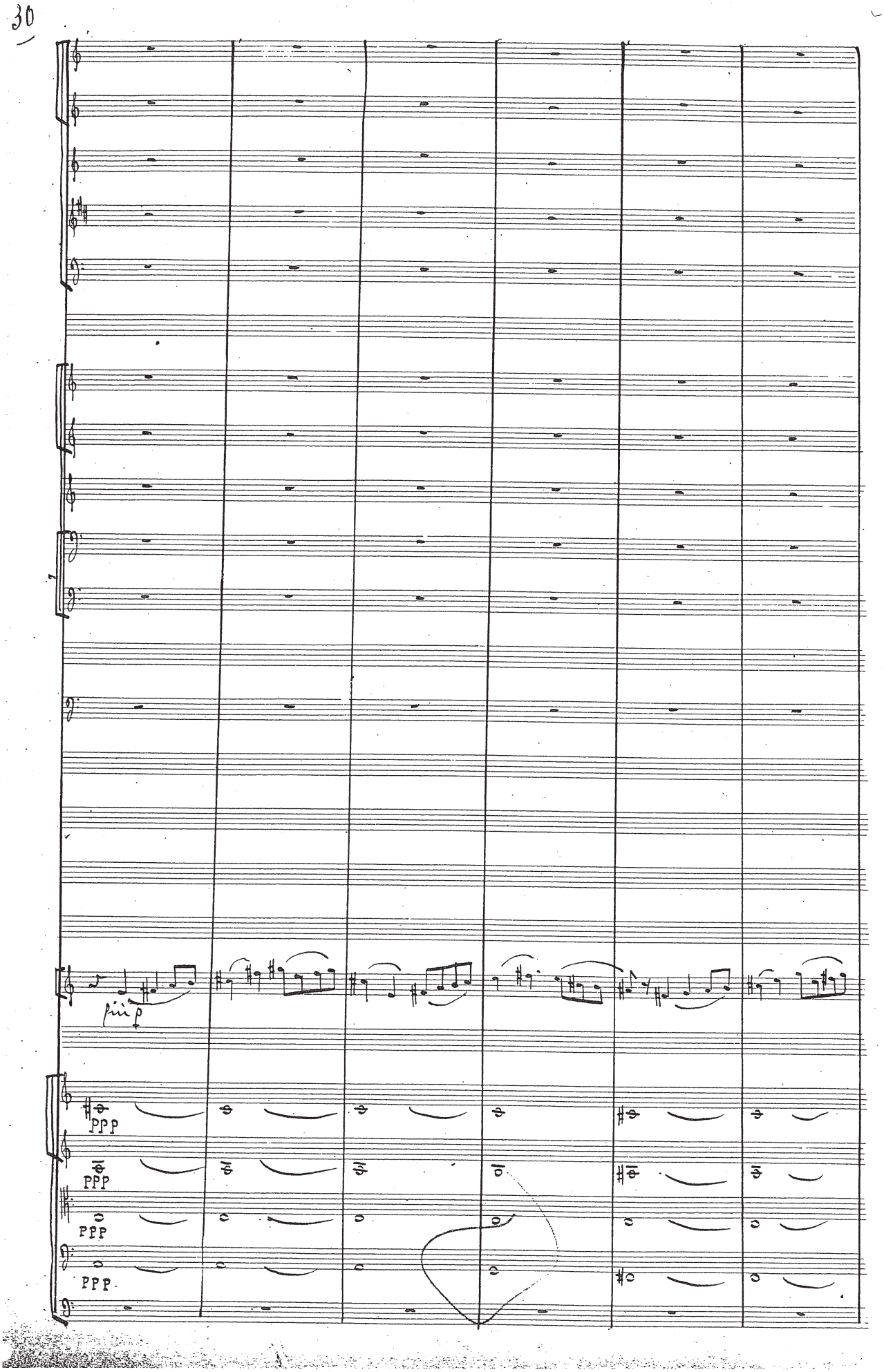
25
10 Solo
mf espressivo
10 Solo
mf cresc
mf
mf
mf
sfz/fp
mf sfz/fp

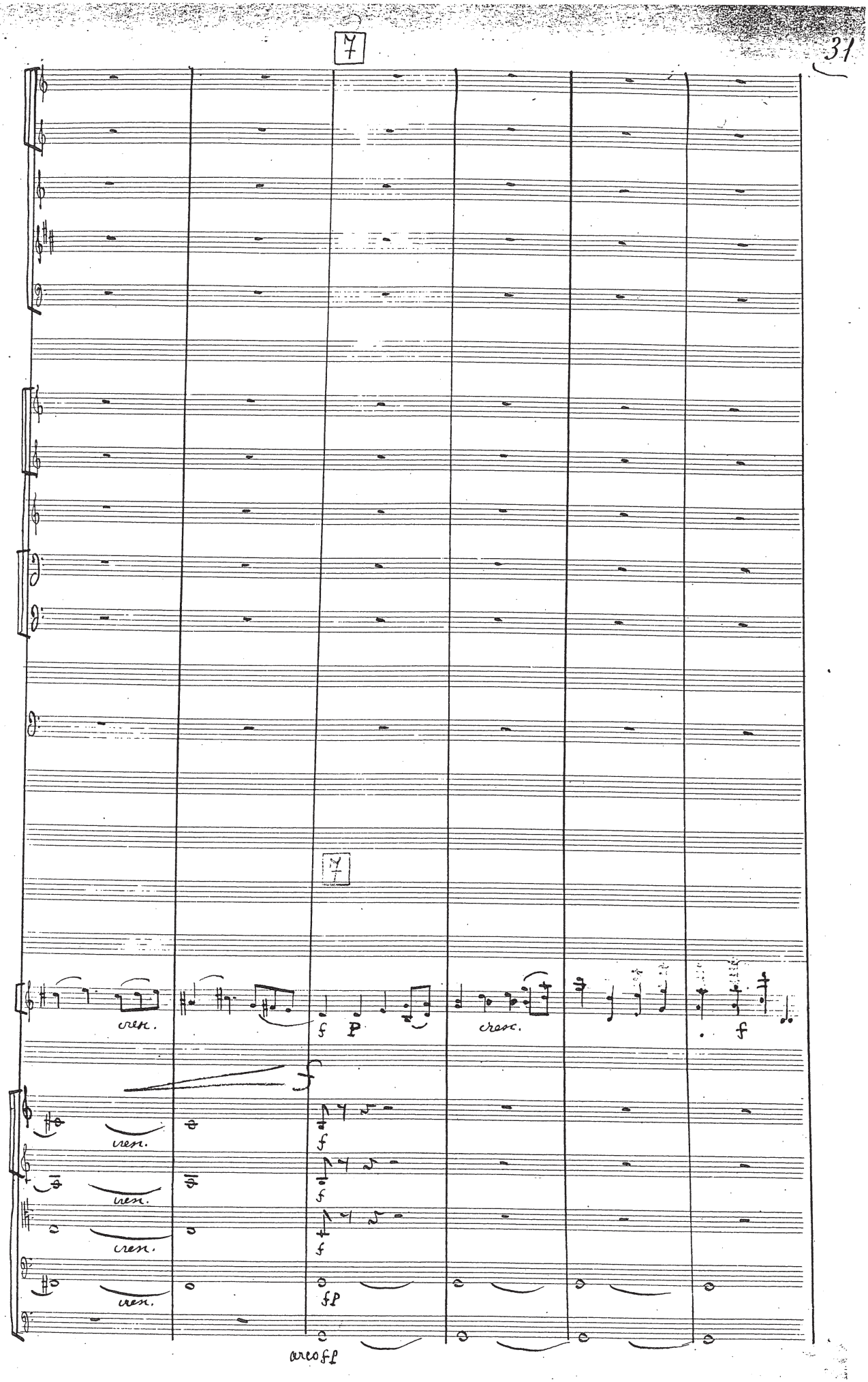

1° Solo
f Dim.
2° Solo
mf

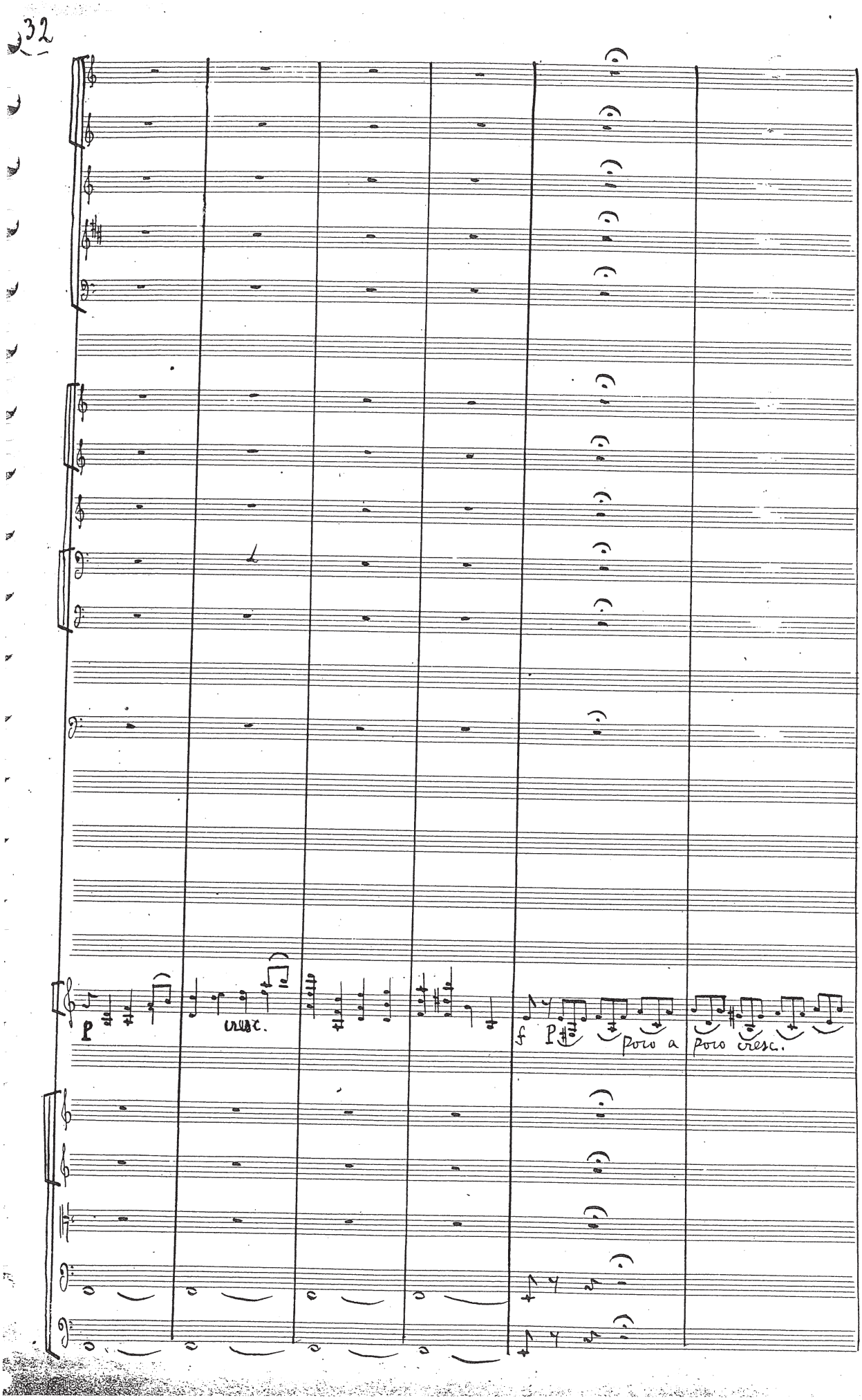

6
1° Solo
ff
dim
1° Solo
ff
dim
1° Solo
cresc.
ff
f
ff
dim
p
4° Solo
ff
dim.
p
f
cresc.
6
cresc
p
cresc.
ff
dim
cresc
ff
dim.
p
cresc
ff
p
arco
ff
mf
p
ff
mf
p

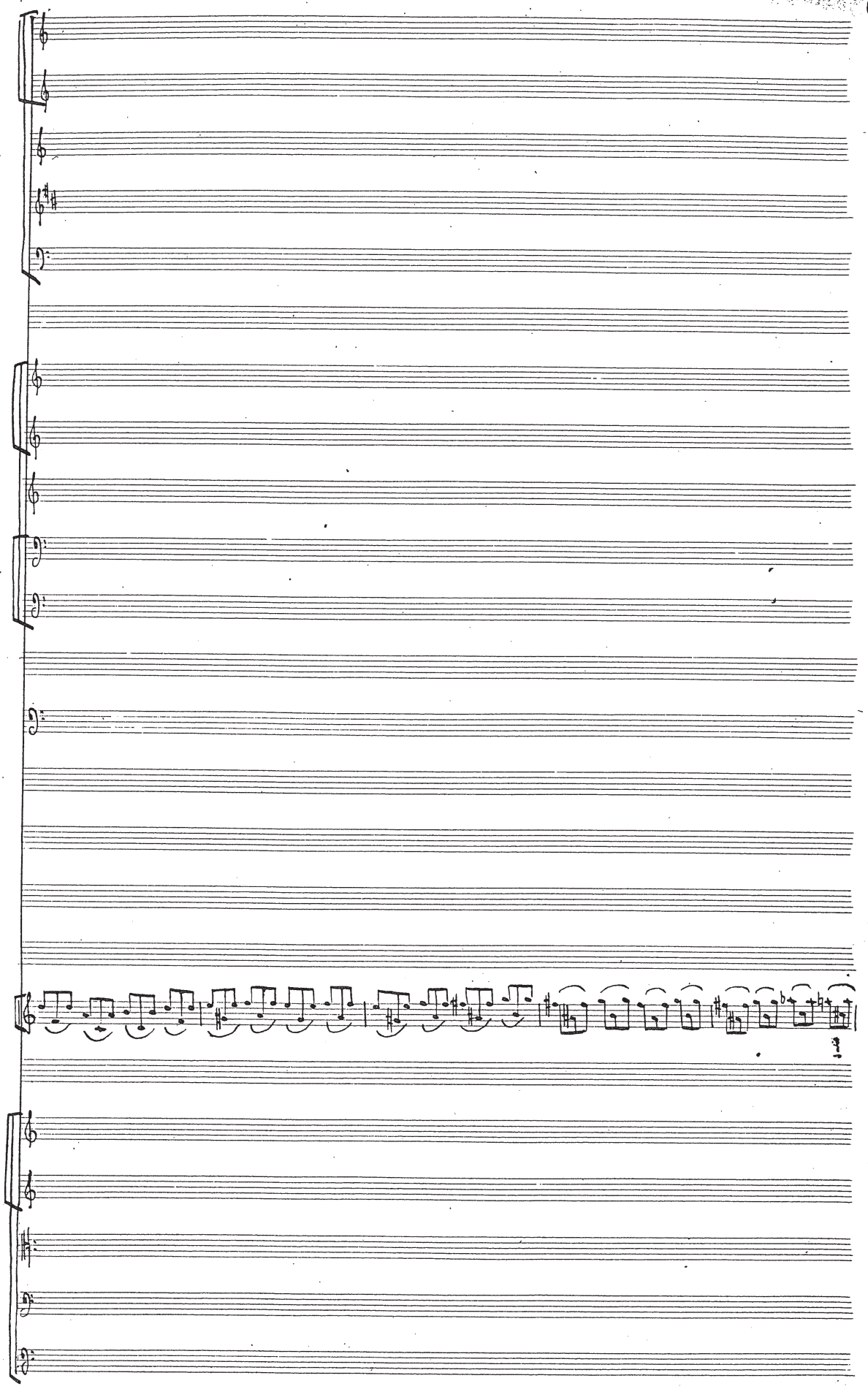

28
Tranquillo
Tranquillo
p
PP
PP
PP

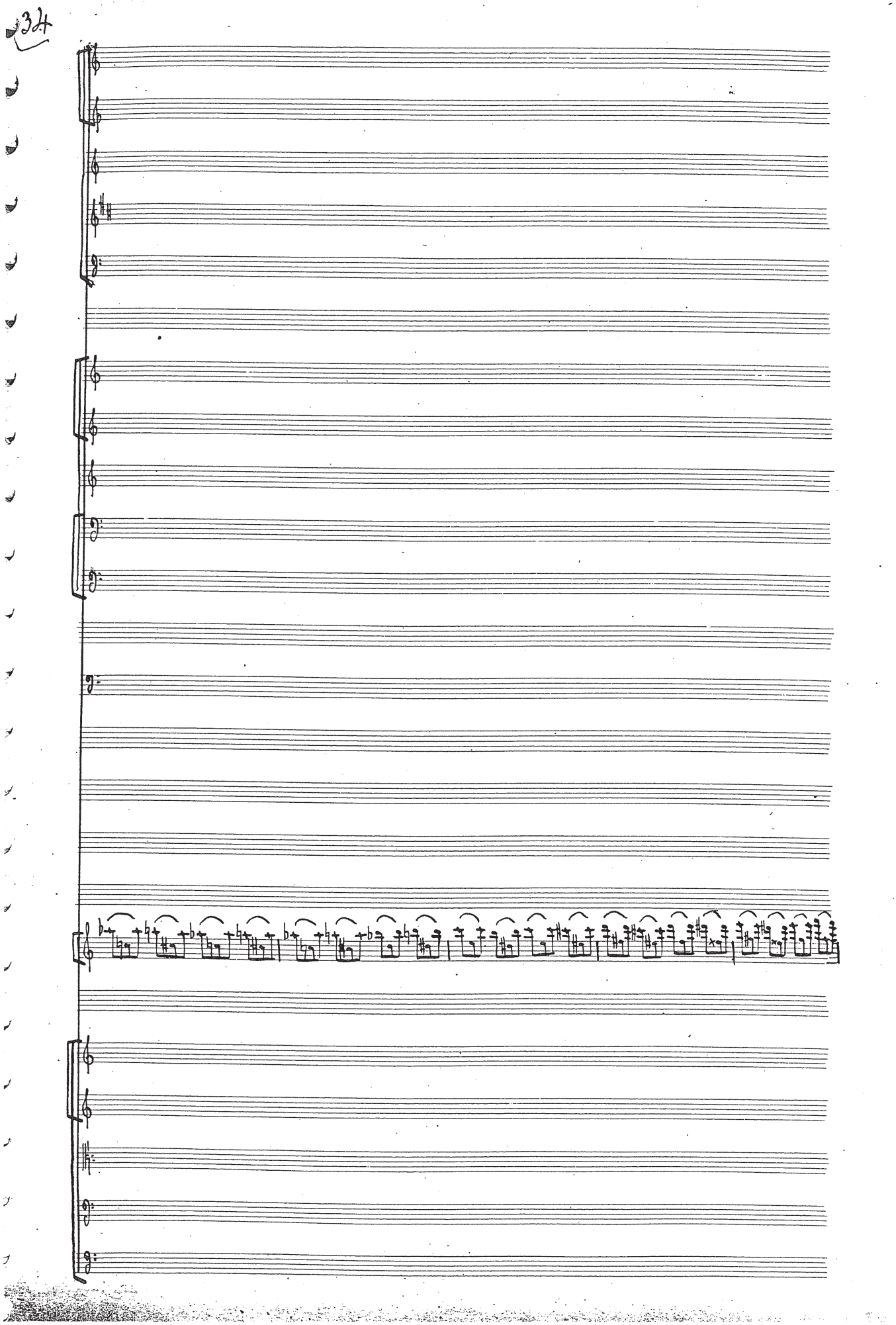

29

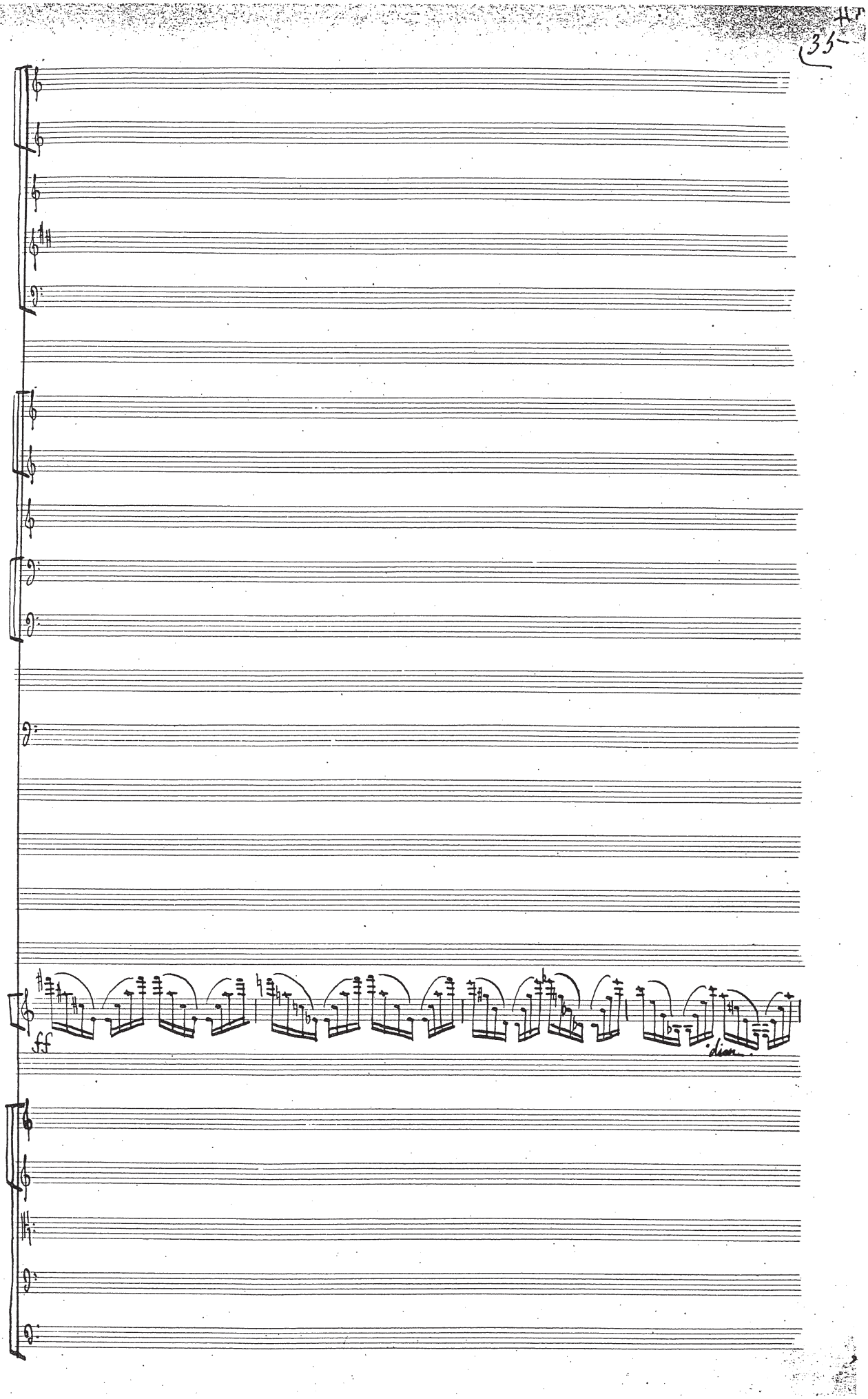

30
più p
PPP
PPP
PPP
PPP

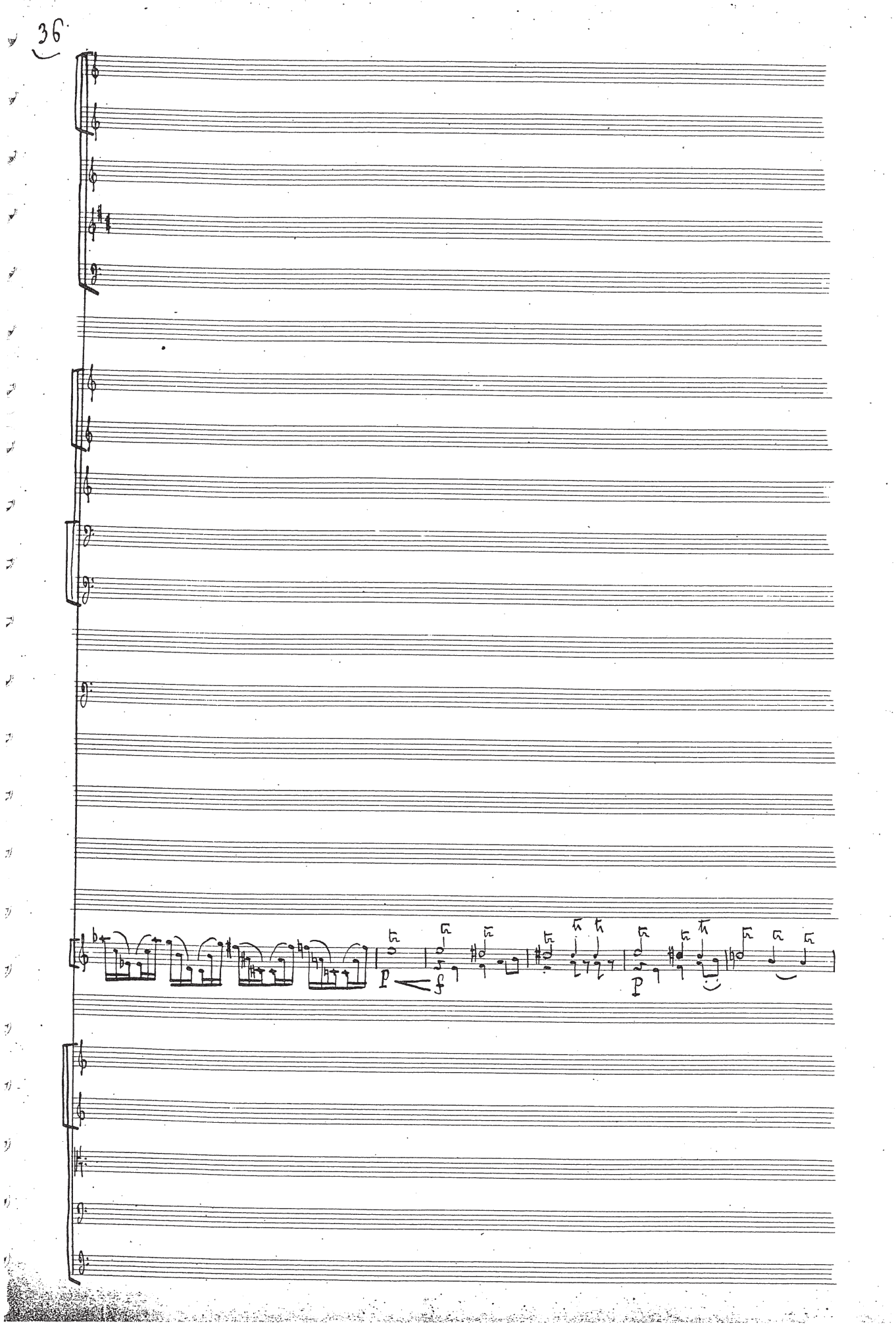

7
31
cresc.
f
P
cresc.
f
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f
ff
arco ff

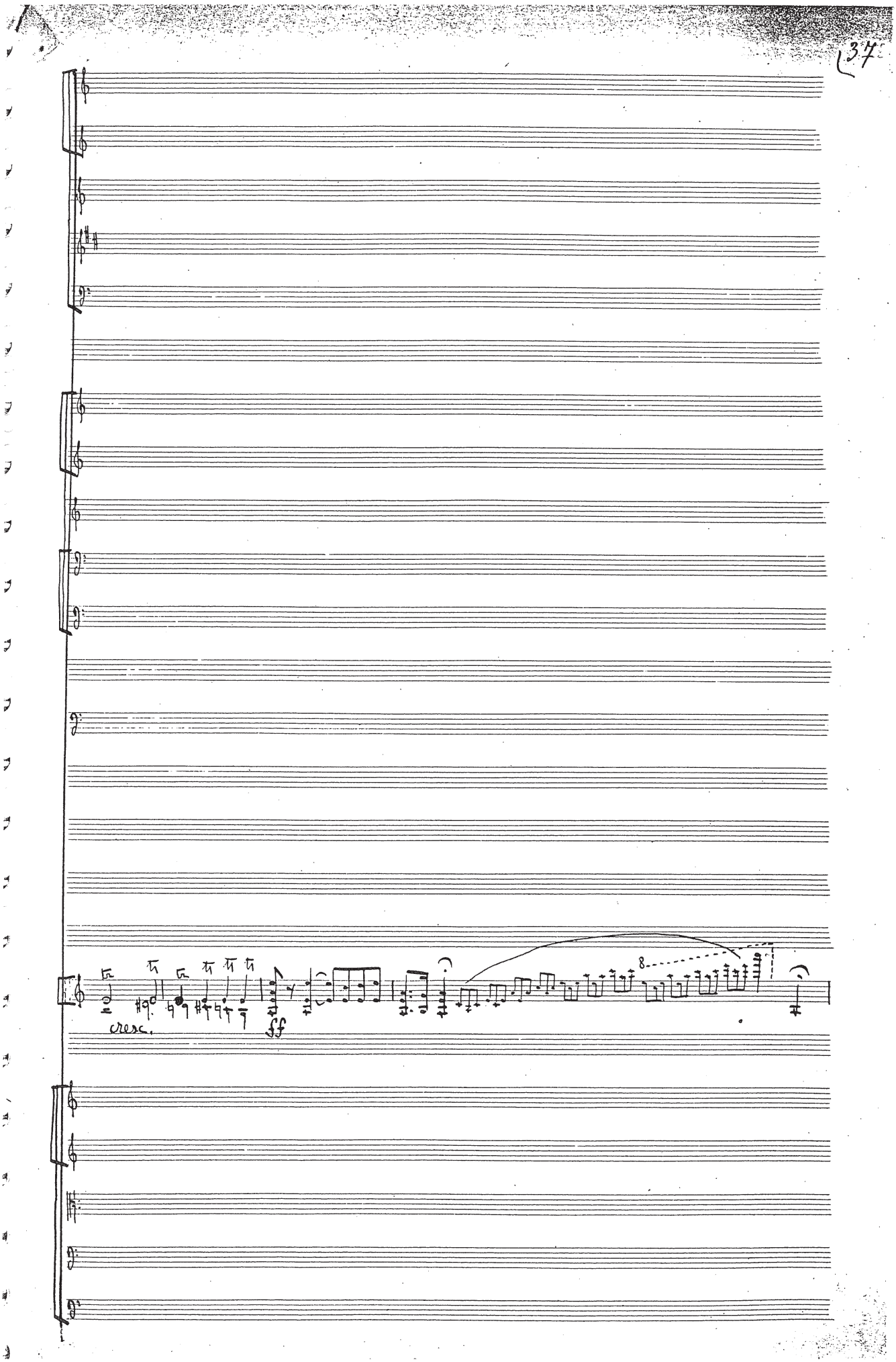

32
p
cresc.
f
p
poco a poco cresc.

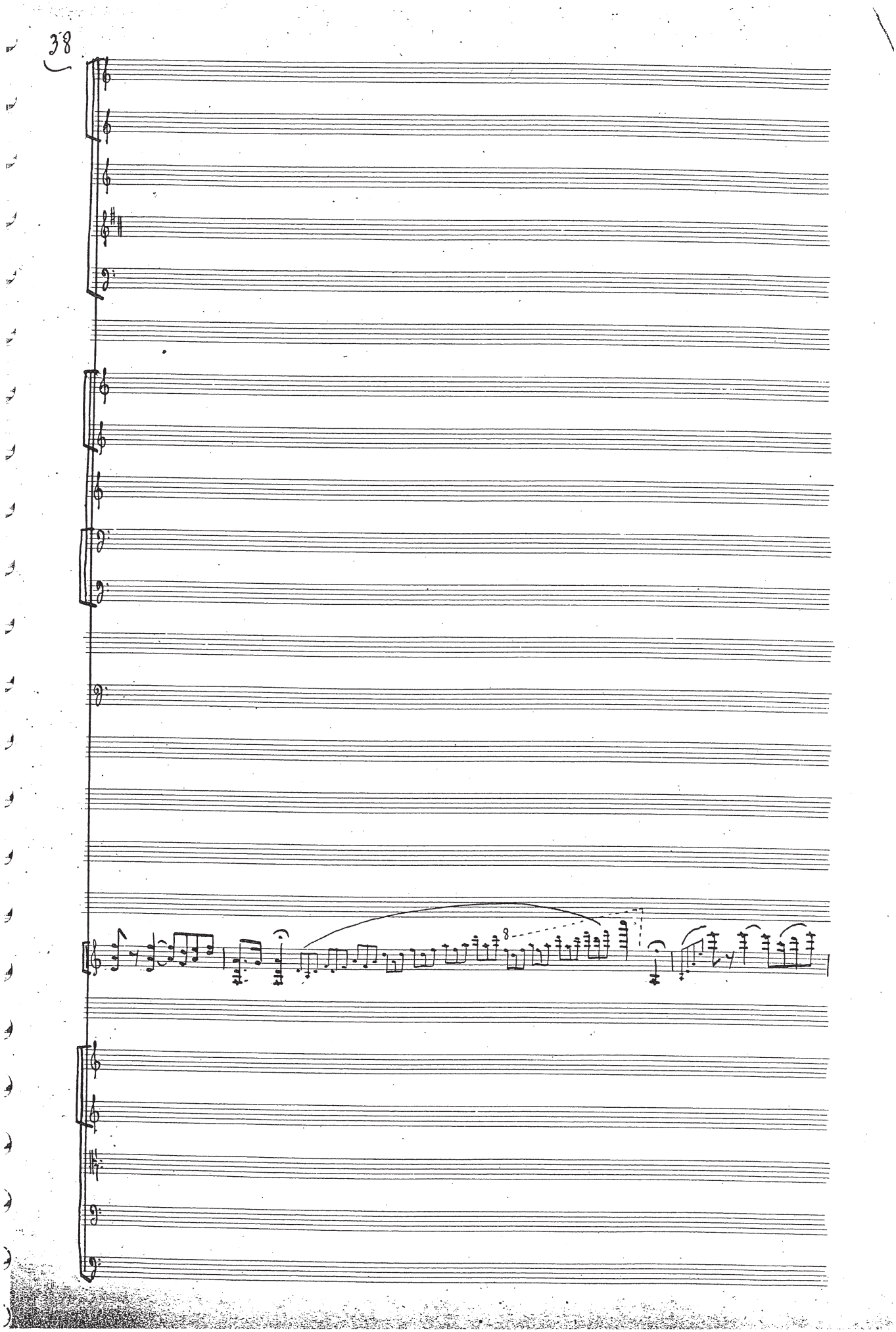


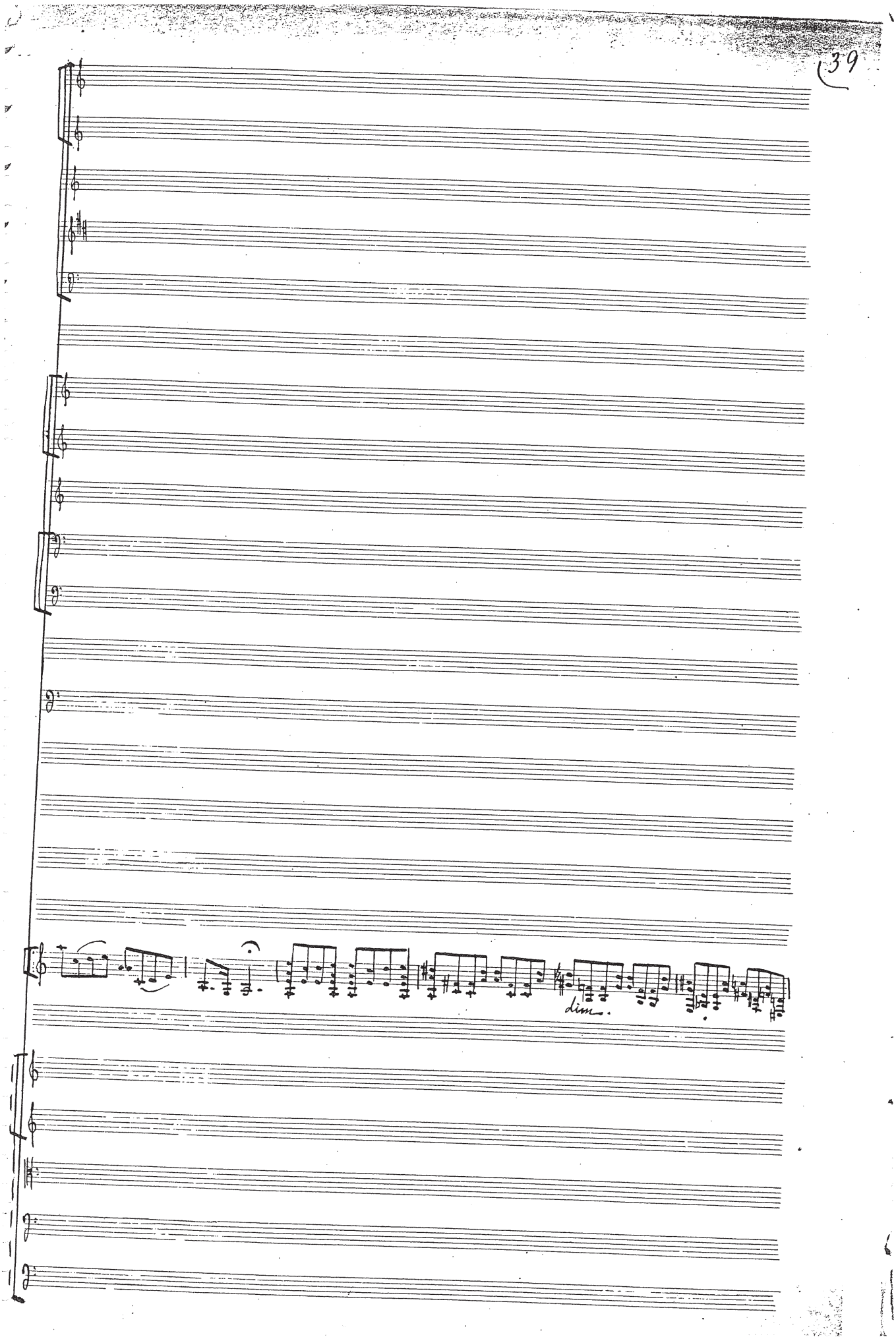

24

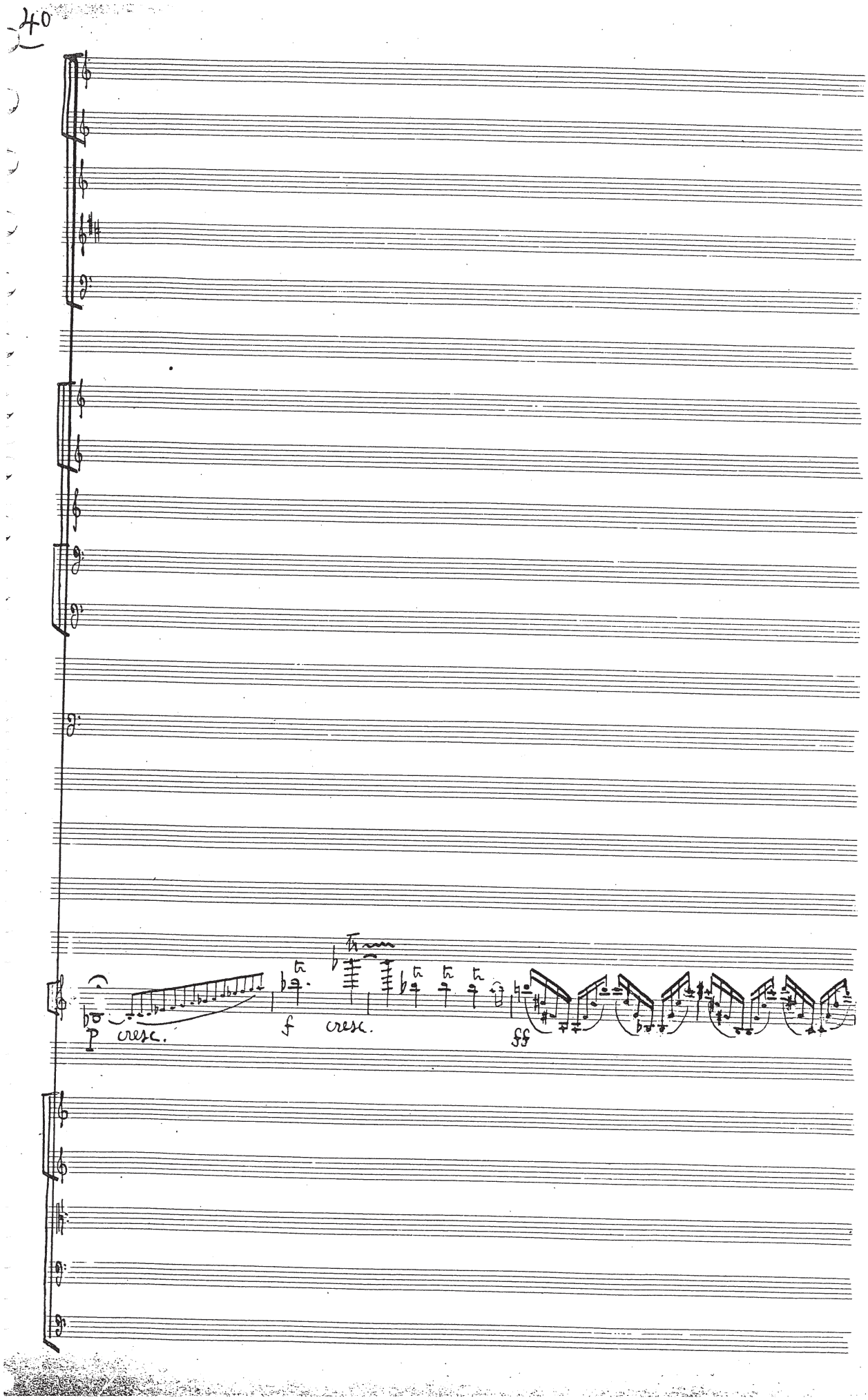

35
ff
dim.

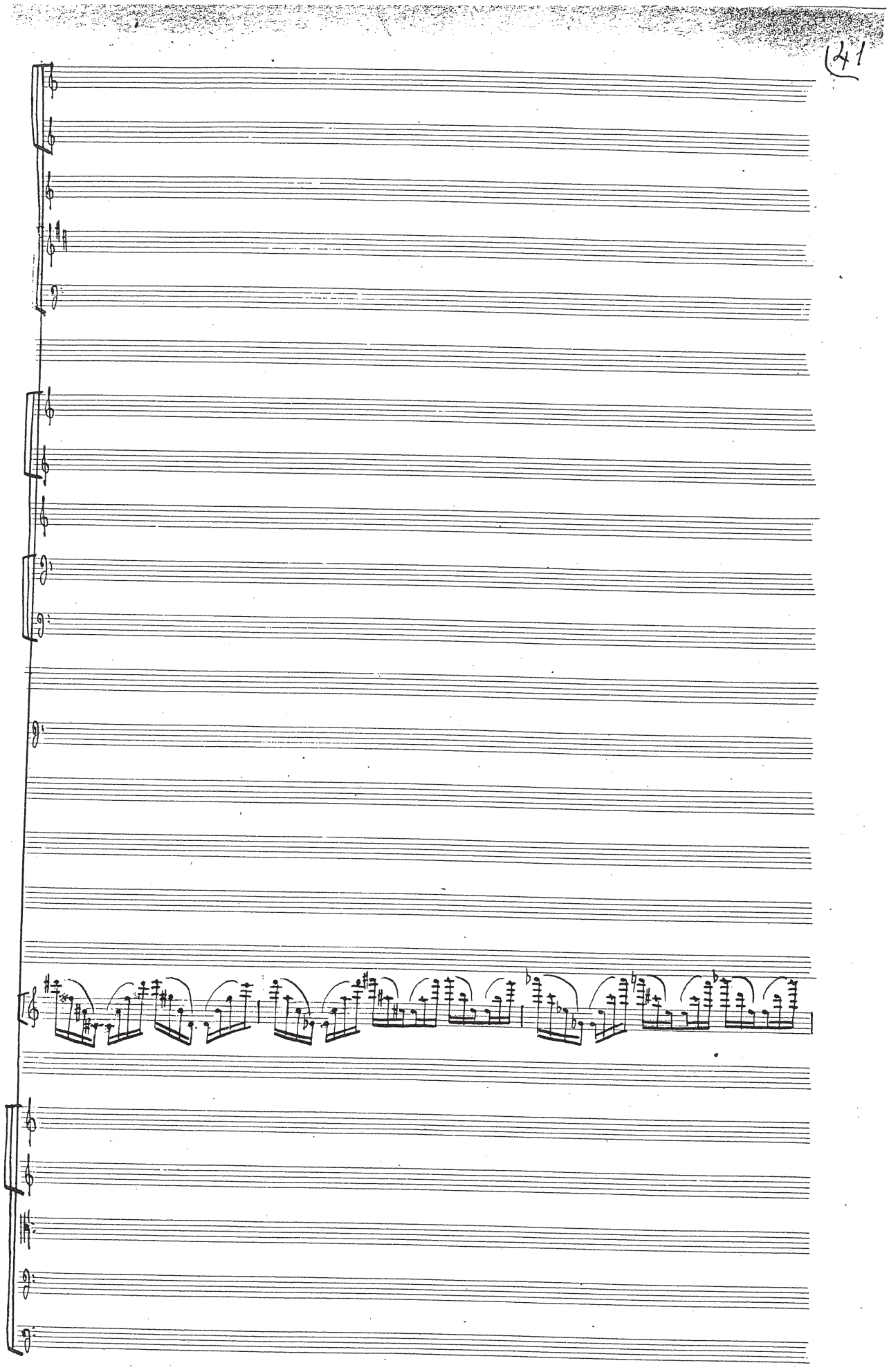

36
p
f
p

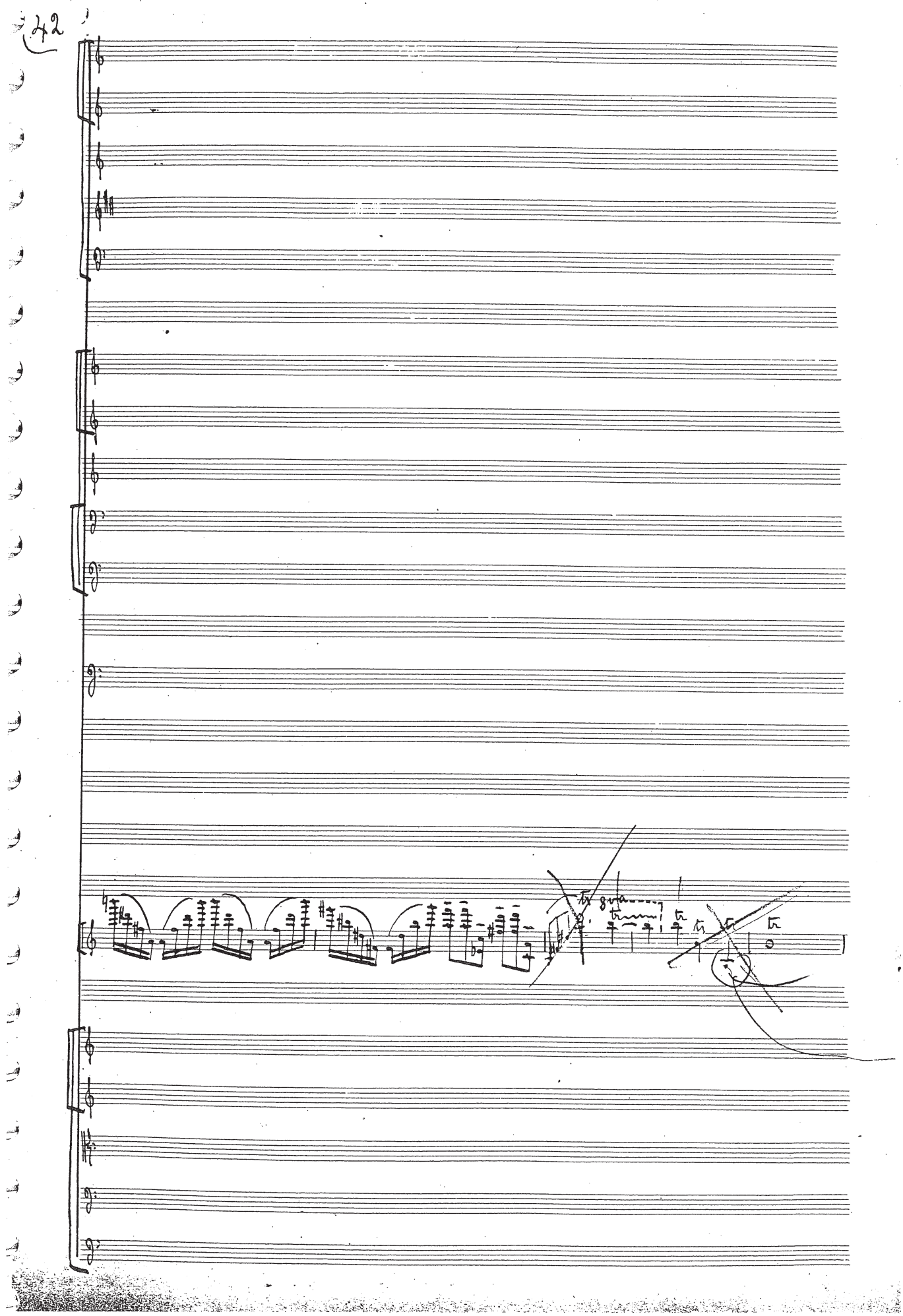

34
cresc.
ff
8

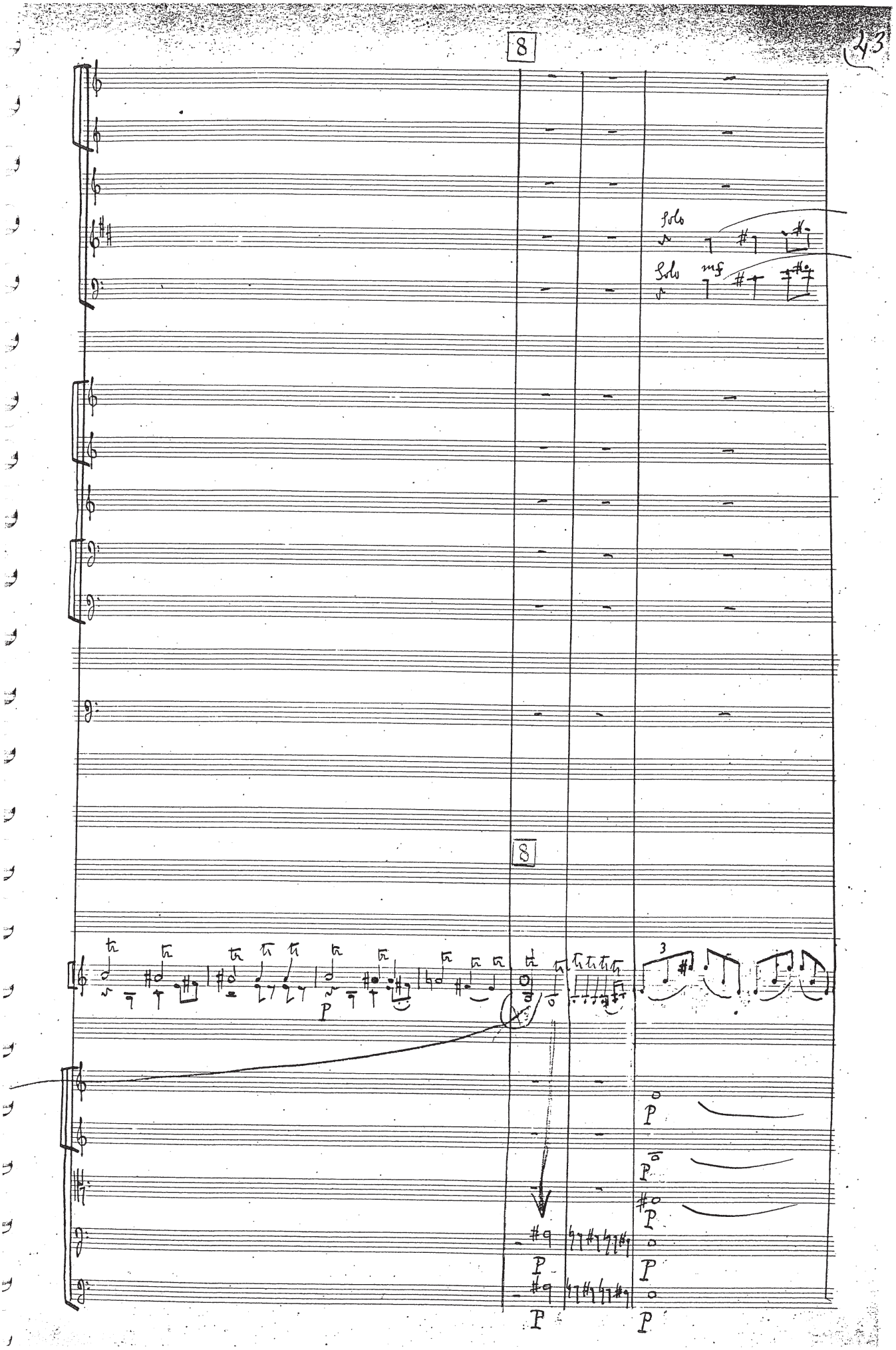

38
8

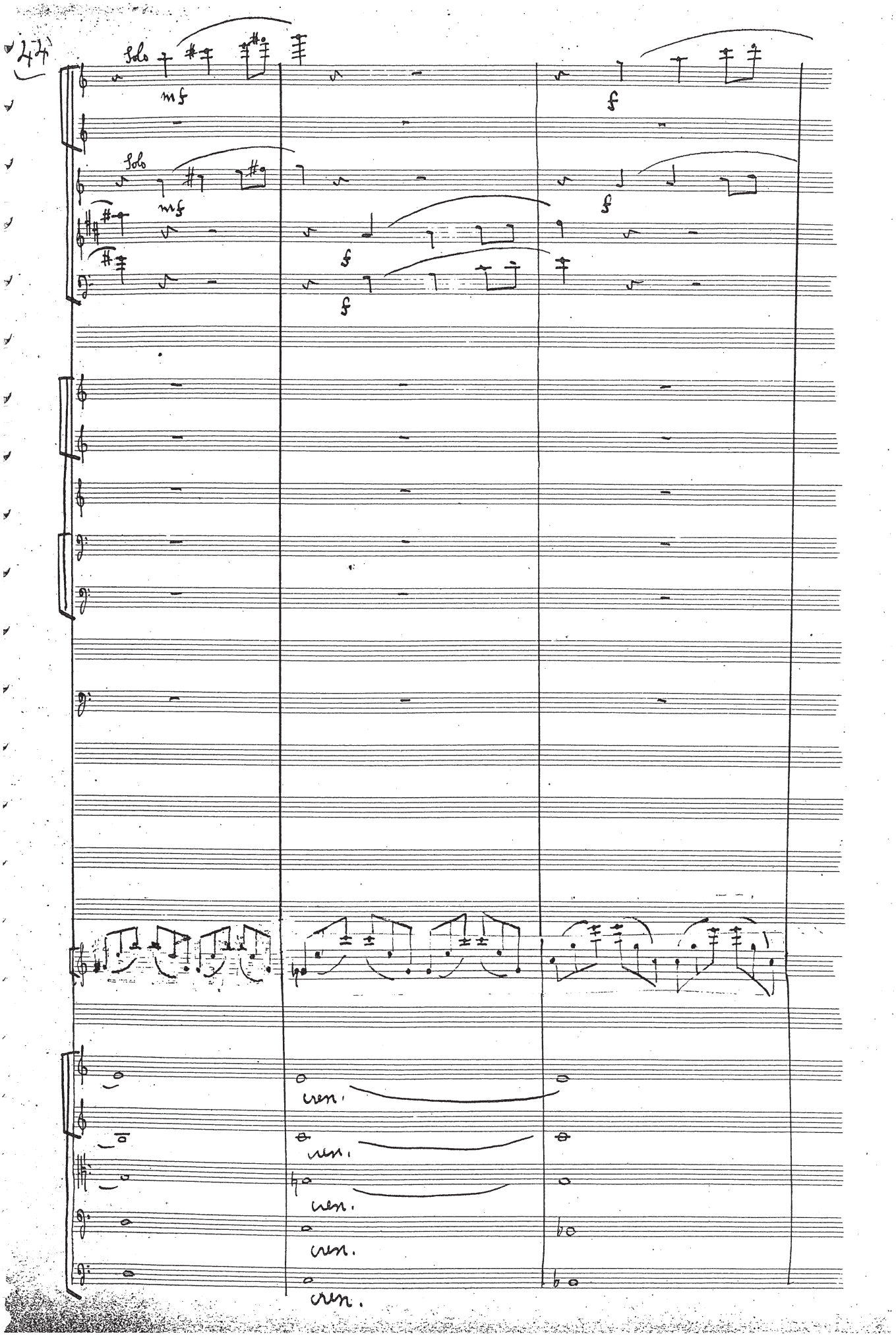

39
dim.

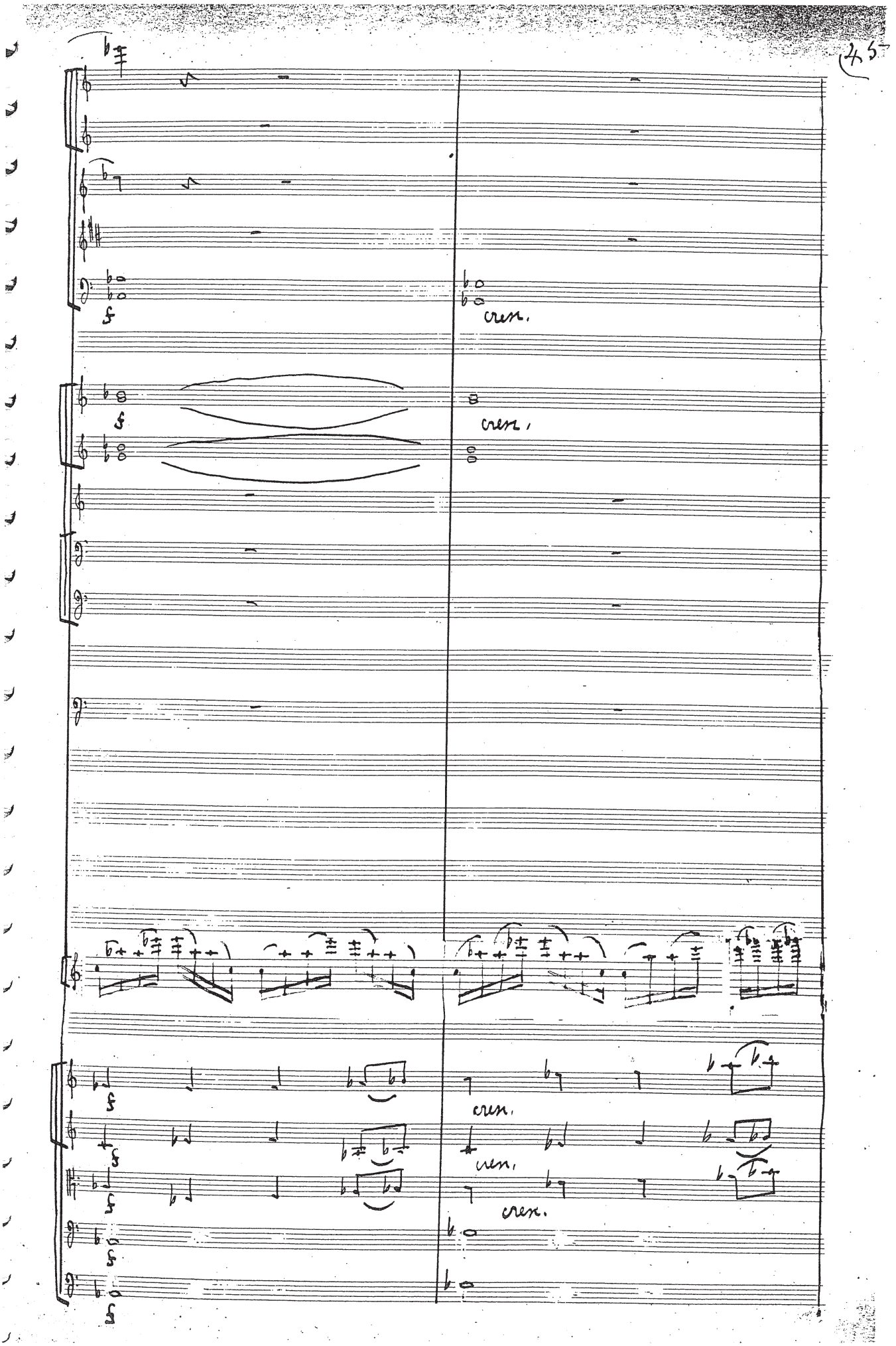

40
P cresc.
f cresc.
ff

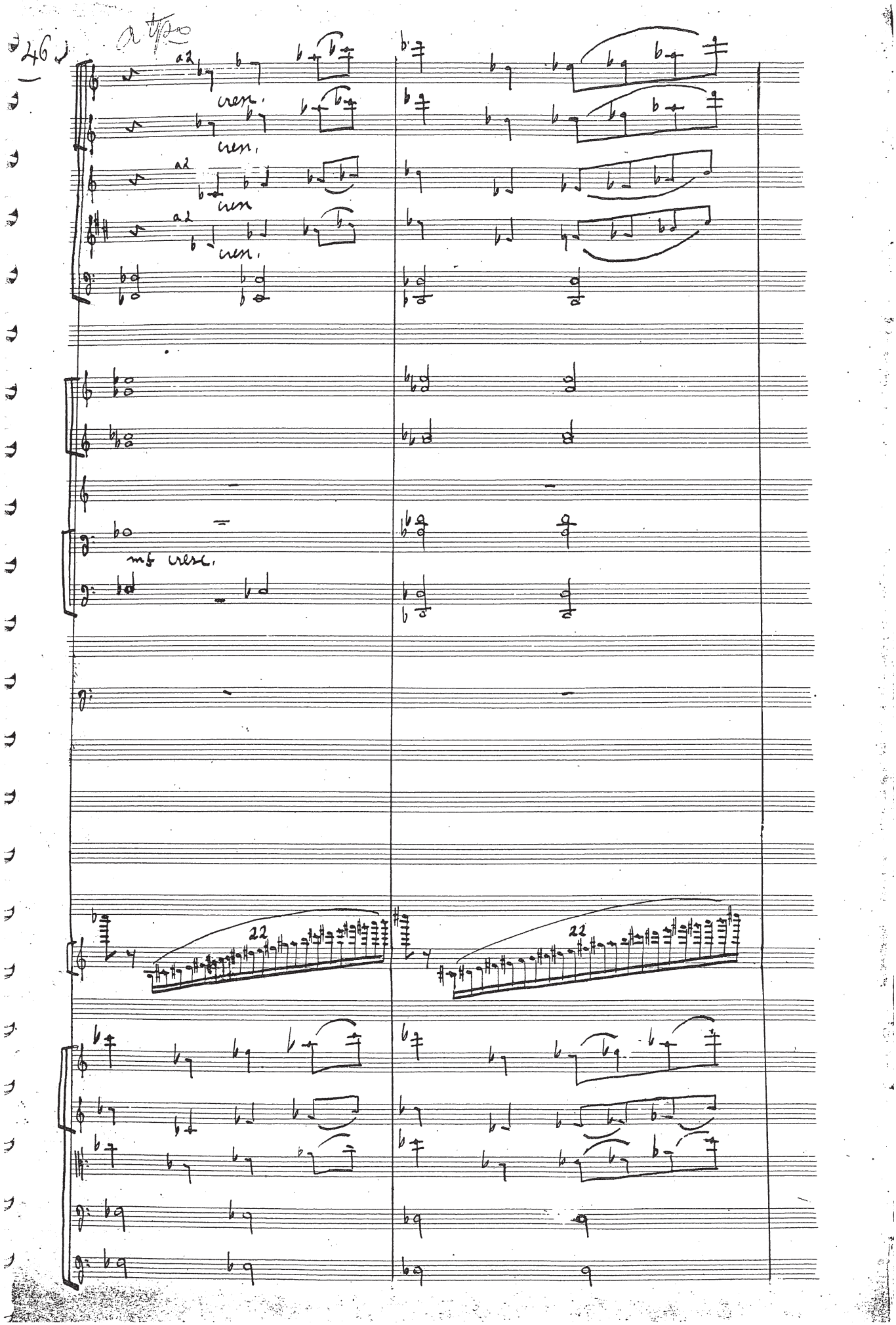

41

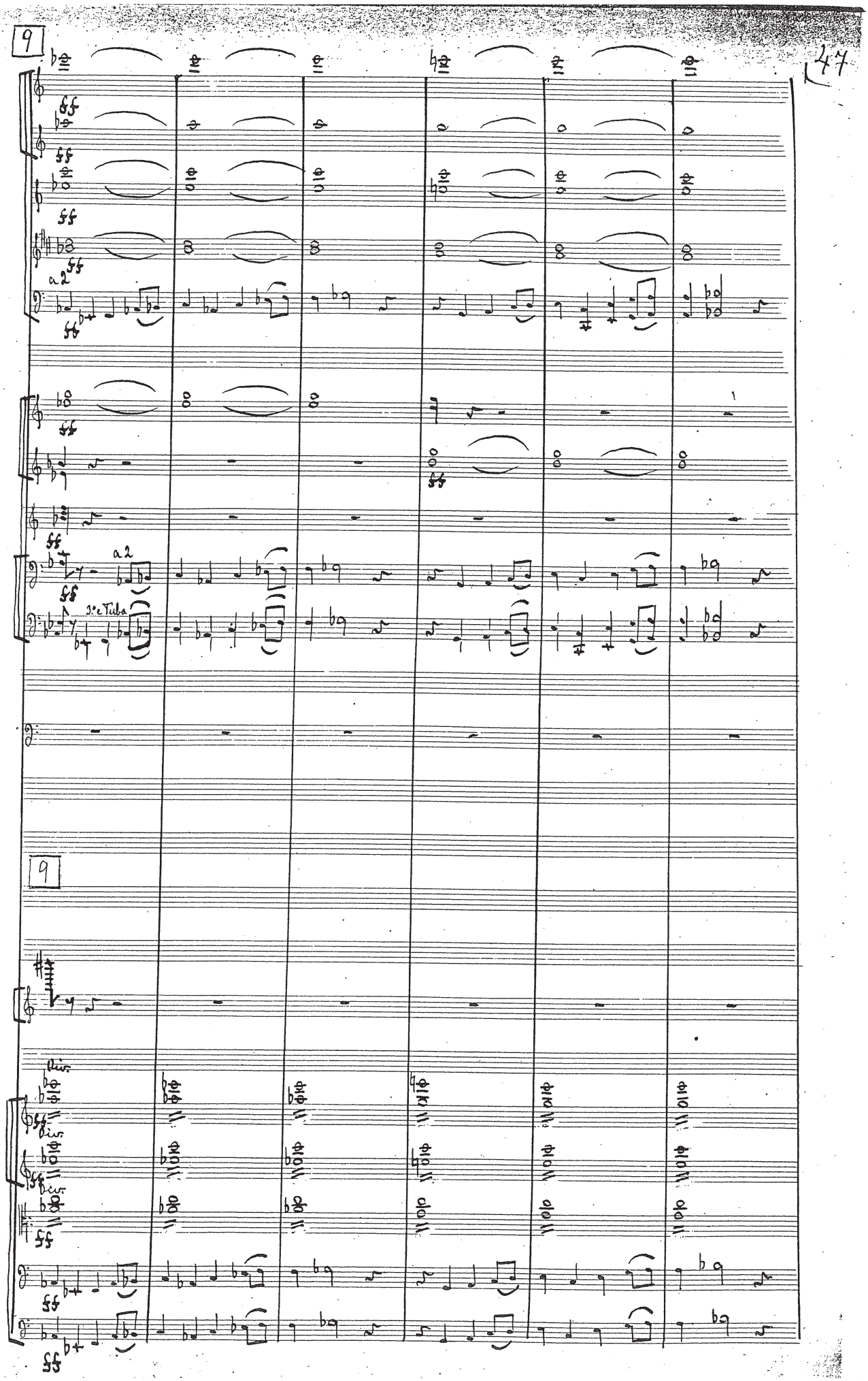

42

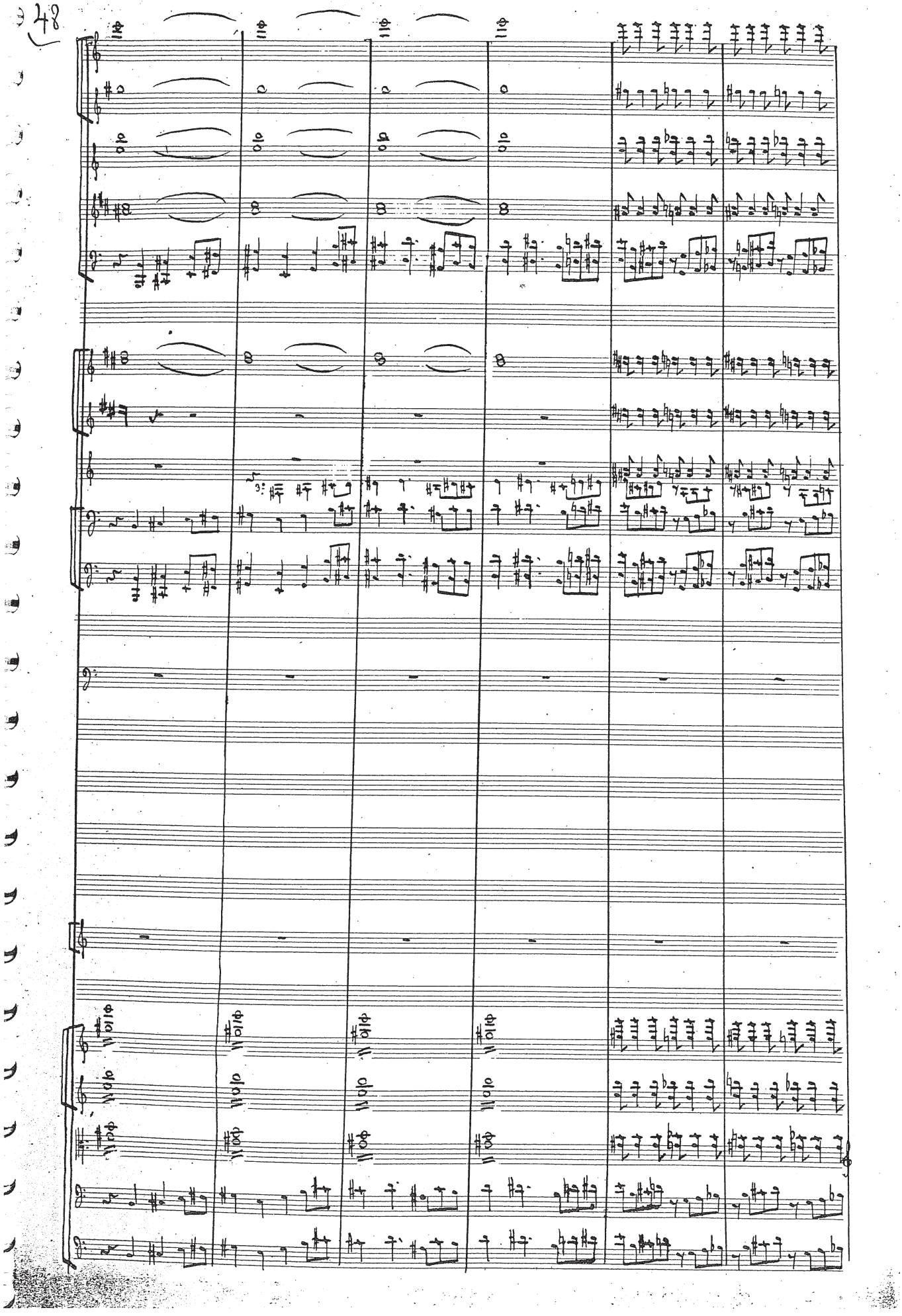

43
8
Solo
Solo mf
8
3
P
P
P
P
P
P
P
P

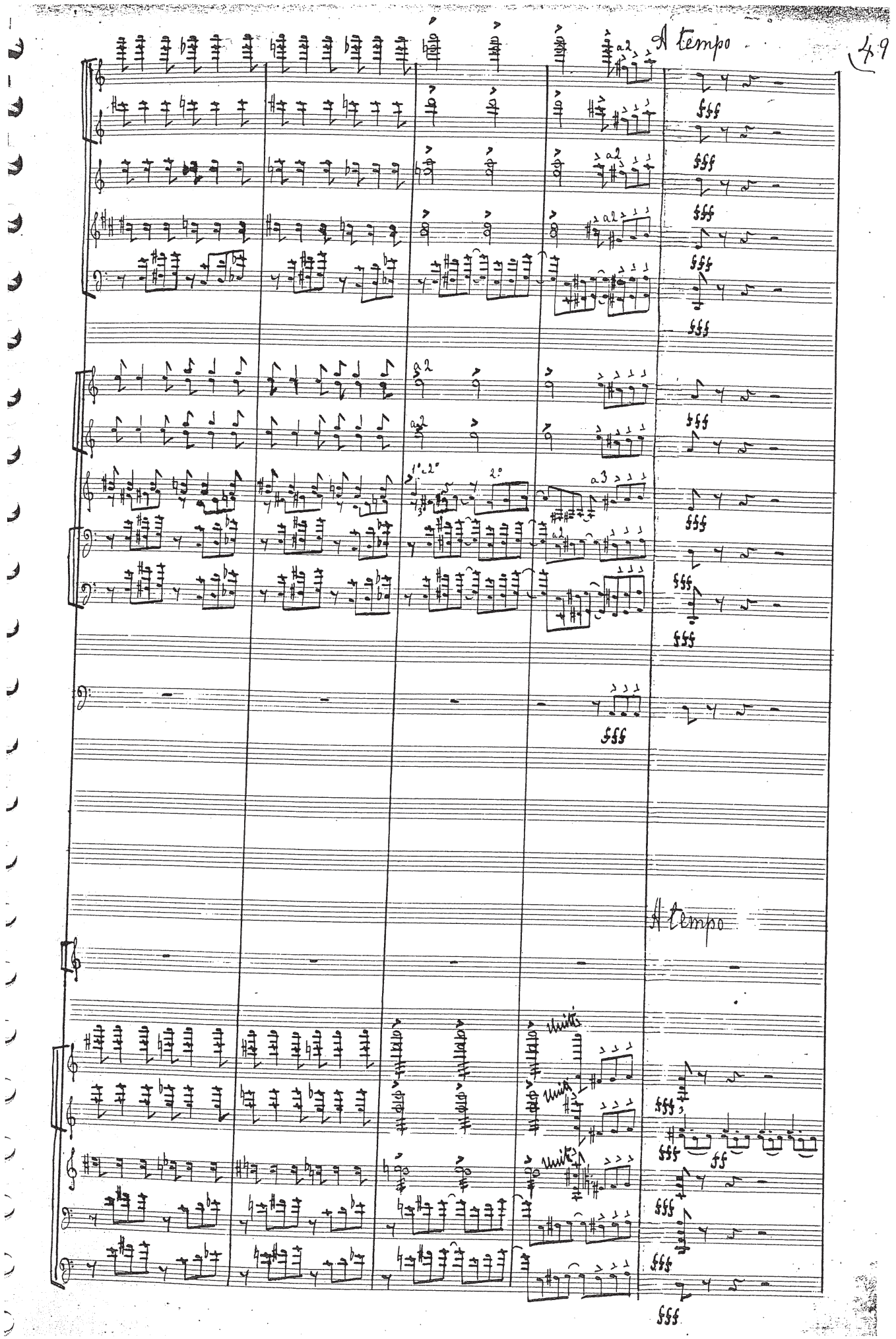

Solo
mf
Solo
mf
f
f
f
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.


45
f
cresc.
f
cresc.
f
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f
f

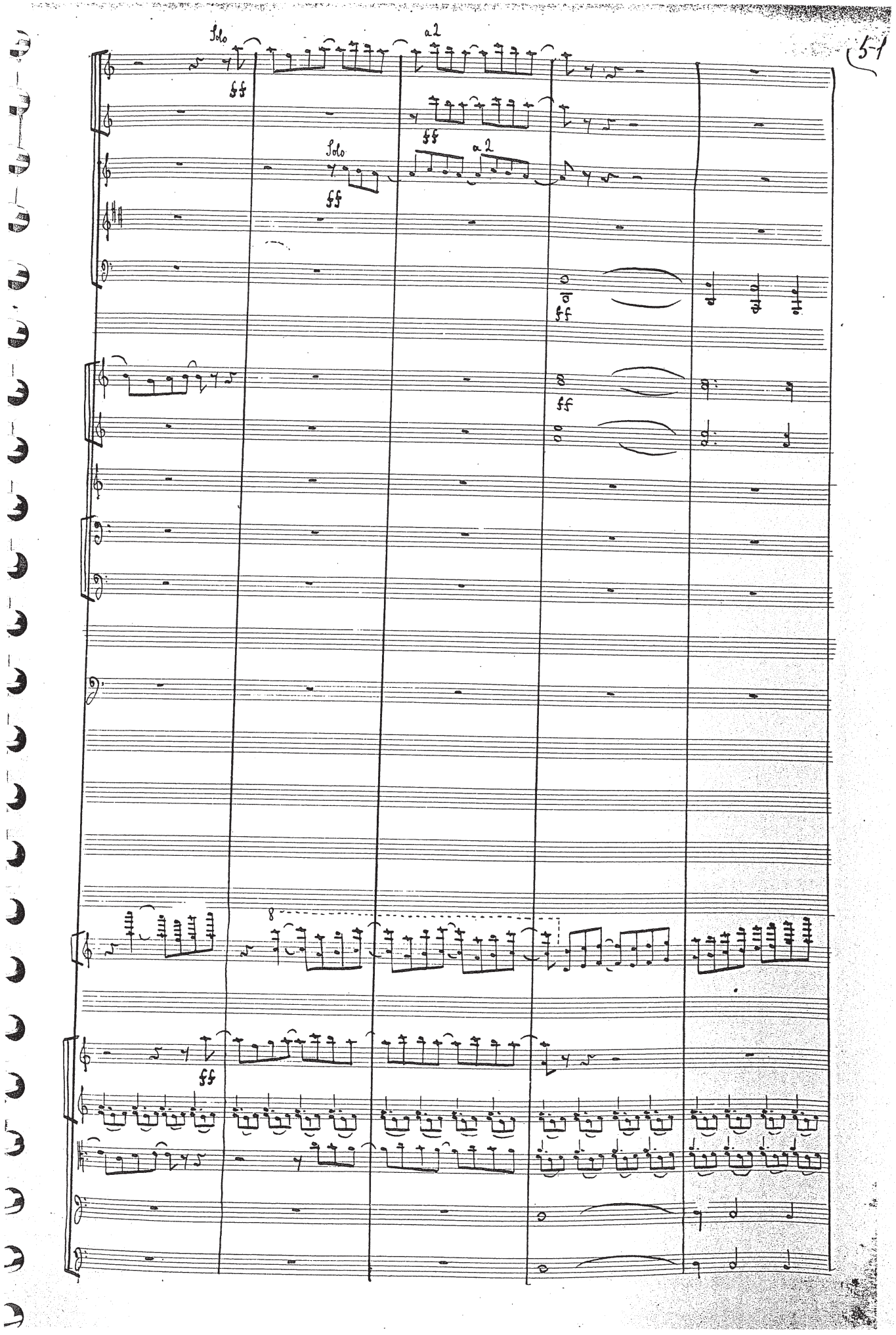

246
a2
cresc.
a2
cresc.
a2
cresc.
mf cresc.
22
22

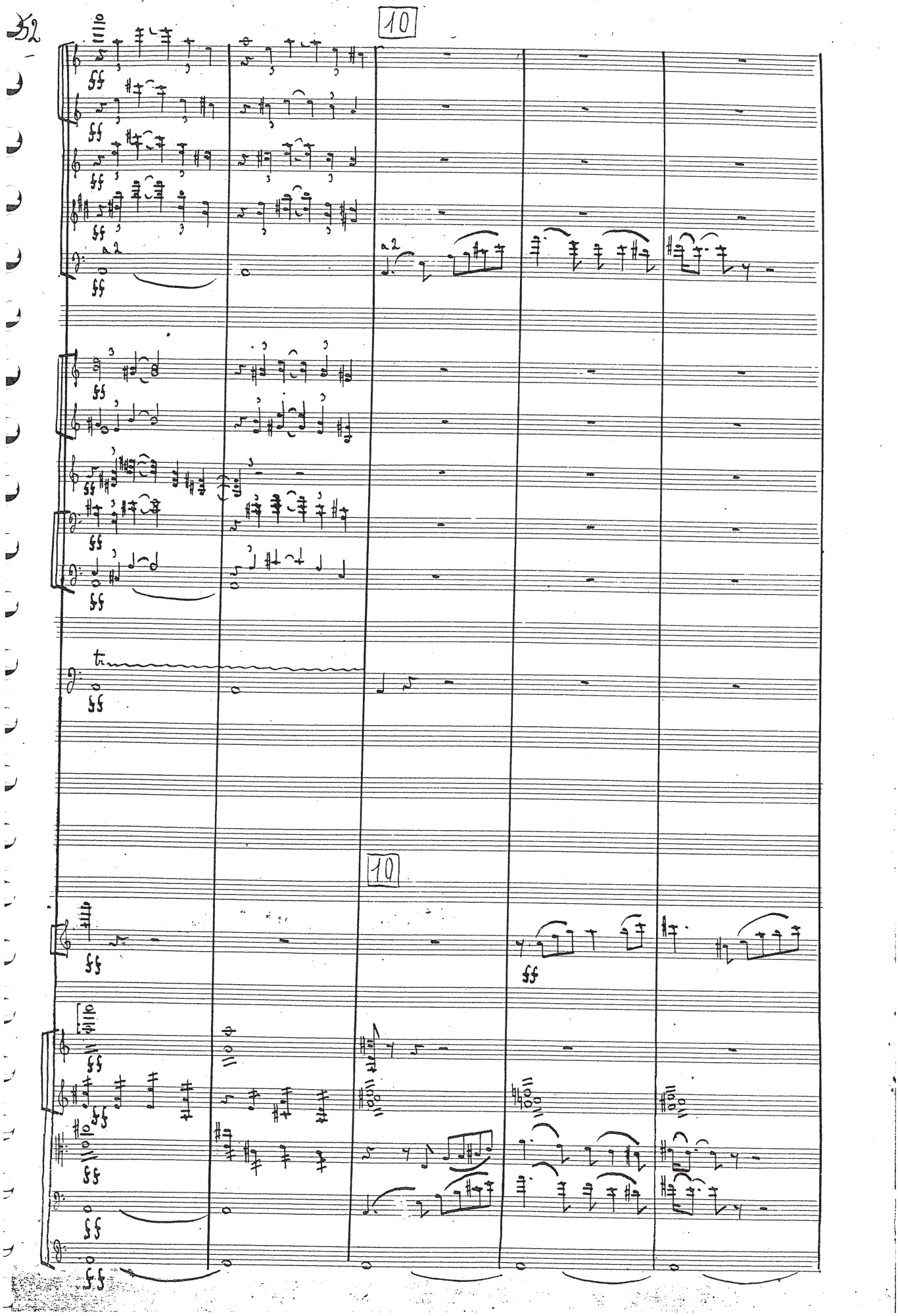

9
47
a 2
a 2
3.° e Tuba
9
Div.
Div.
Div.

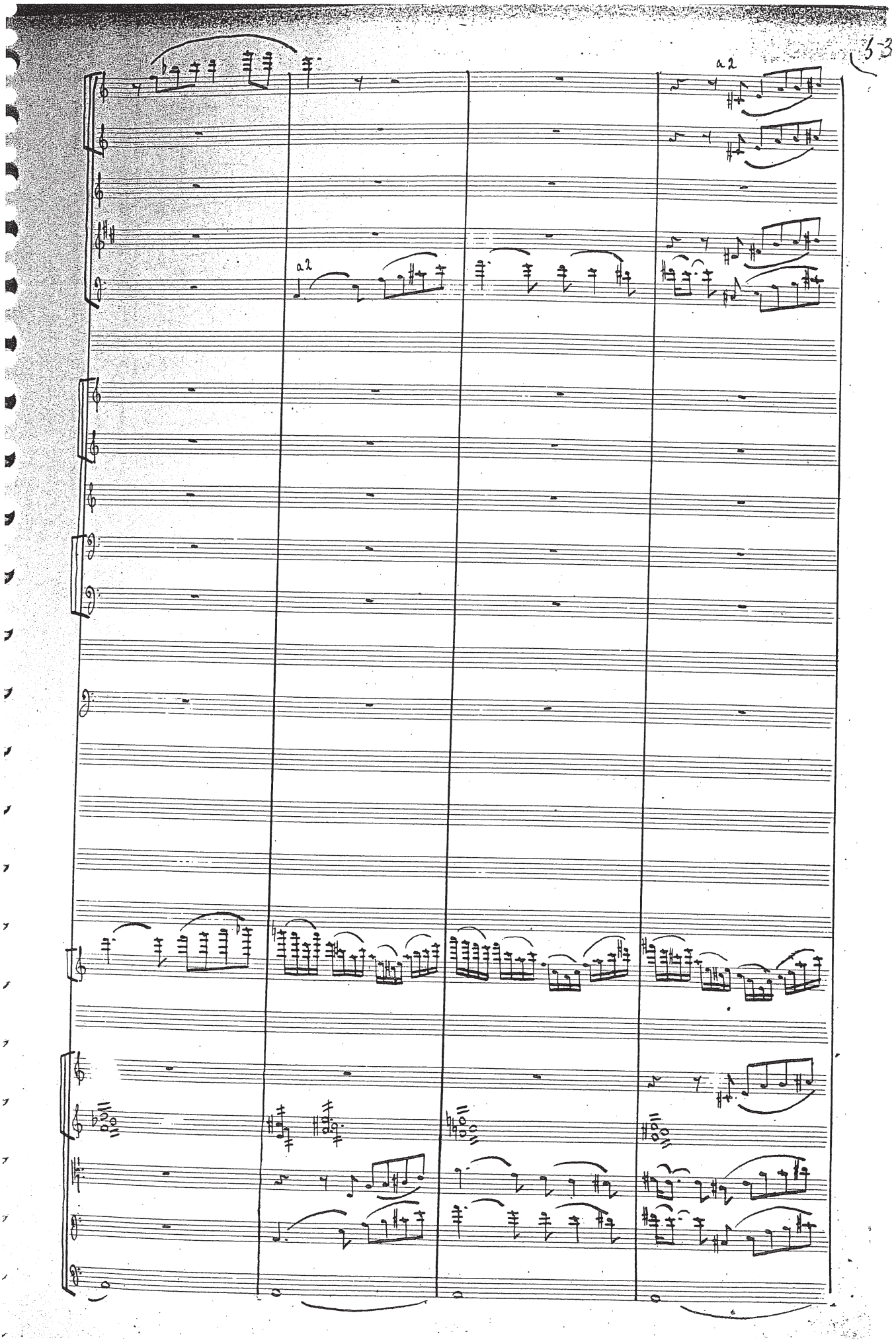

48

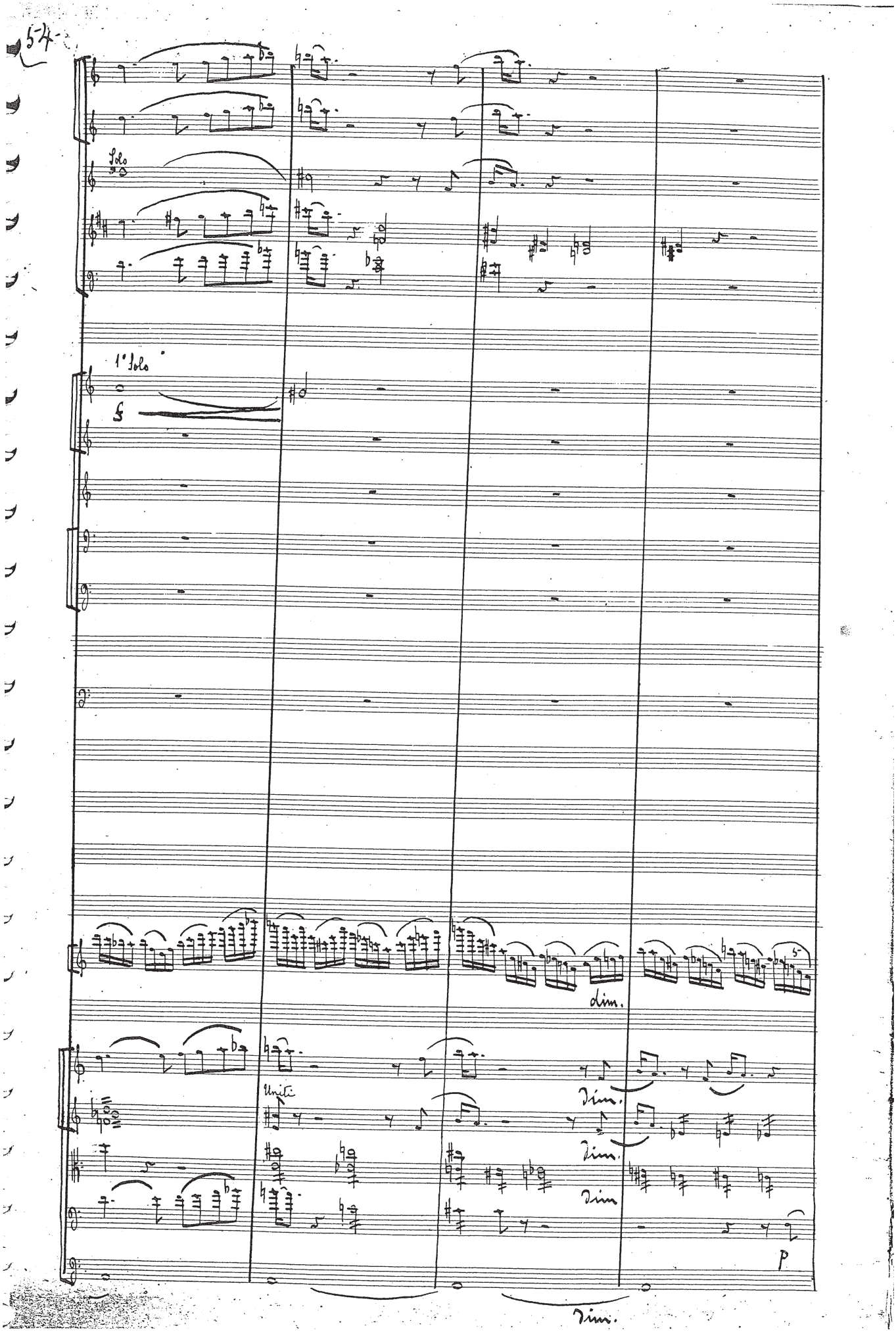

A tempo
49
a2
a3
1° e 2°
2°
unità
A tempo

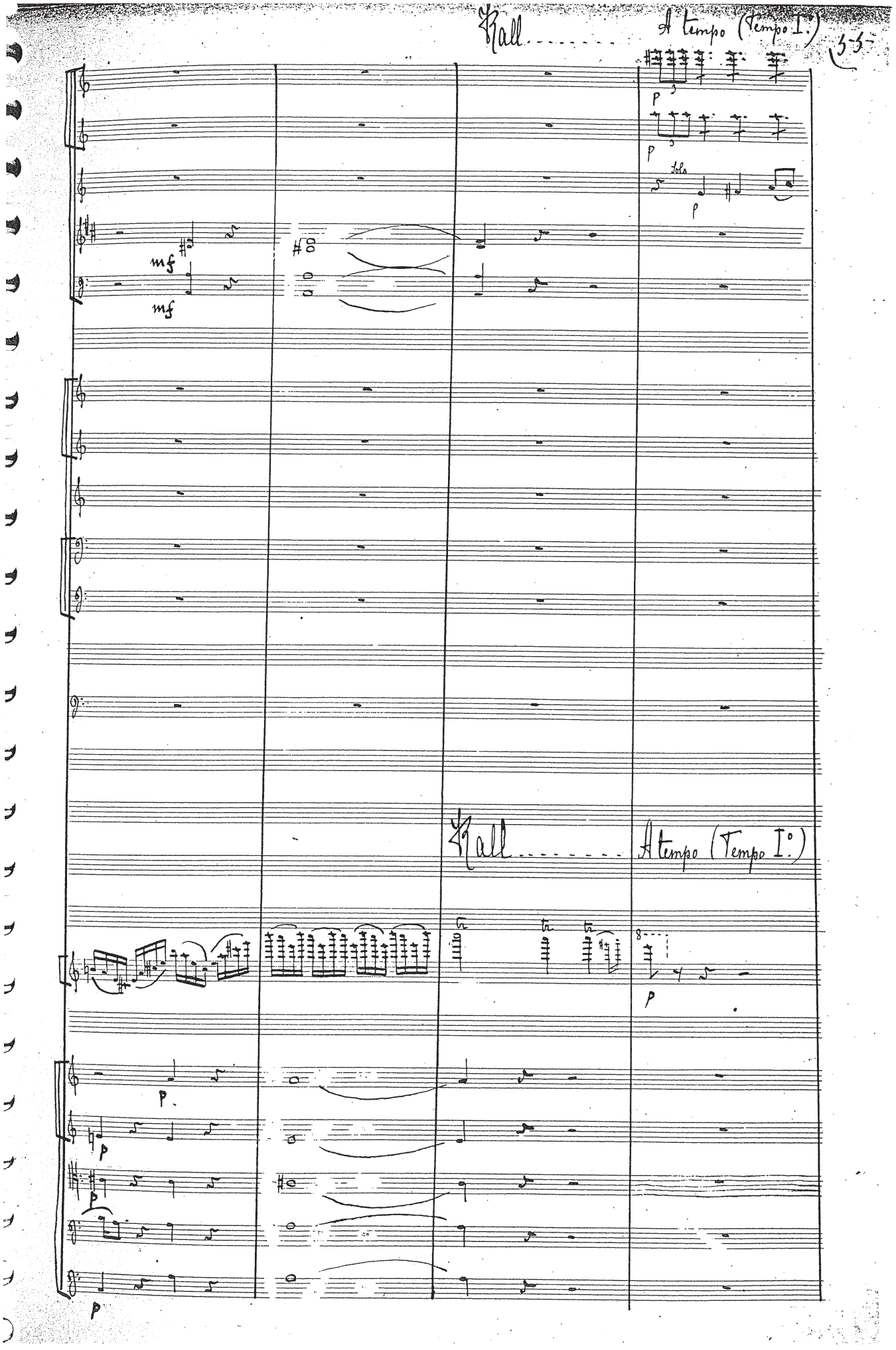
50
ff
Solo
ff
ff
ff
ff
ff

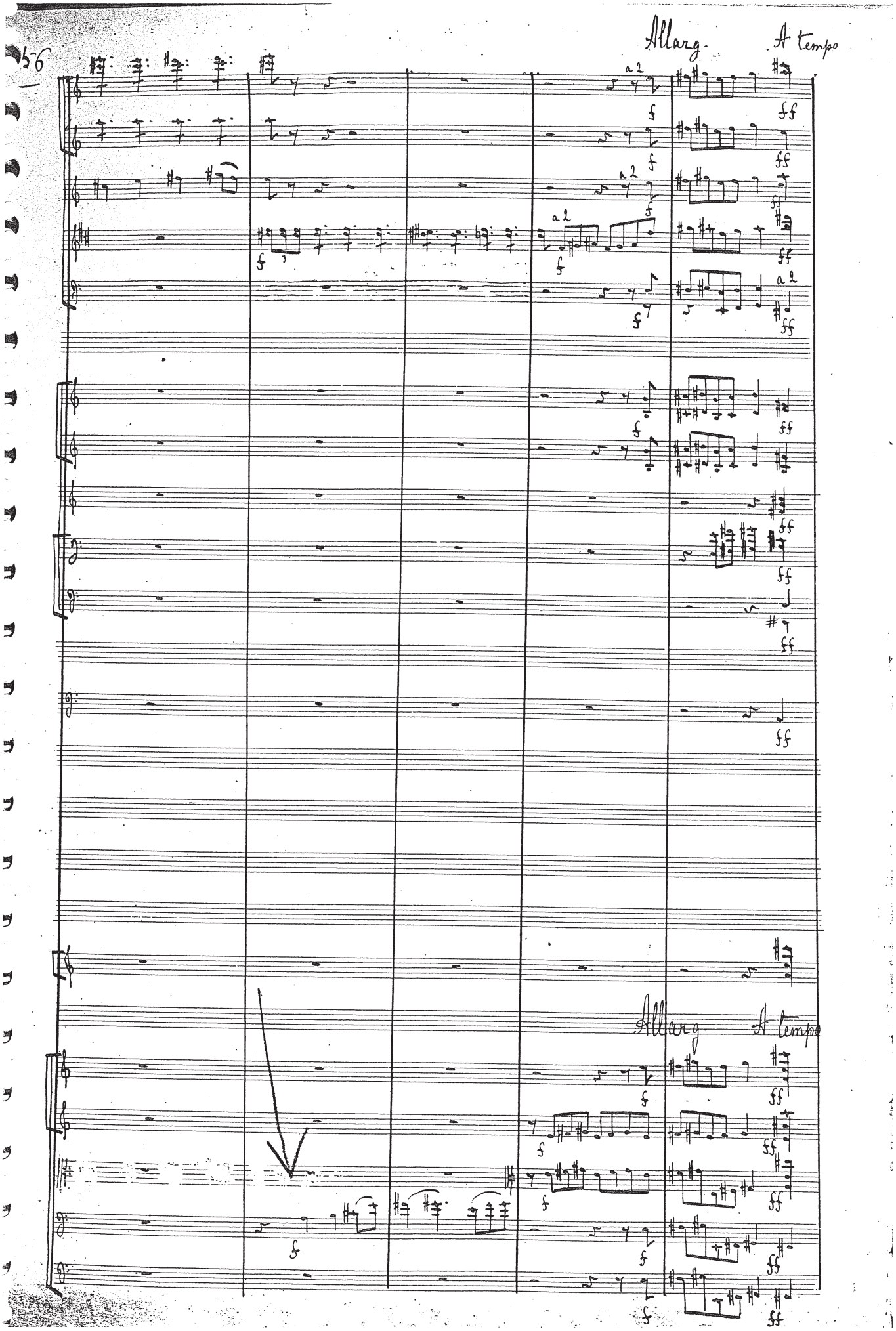

5-1
Solo
a2
ff
Solo
a2
ff
ff
ff
8
ff

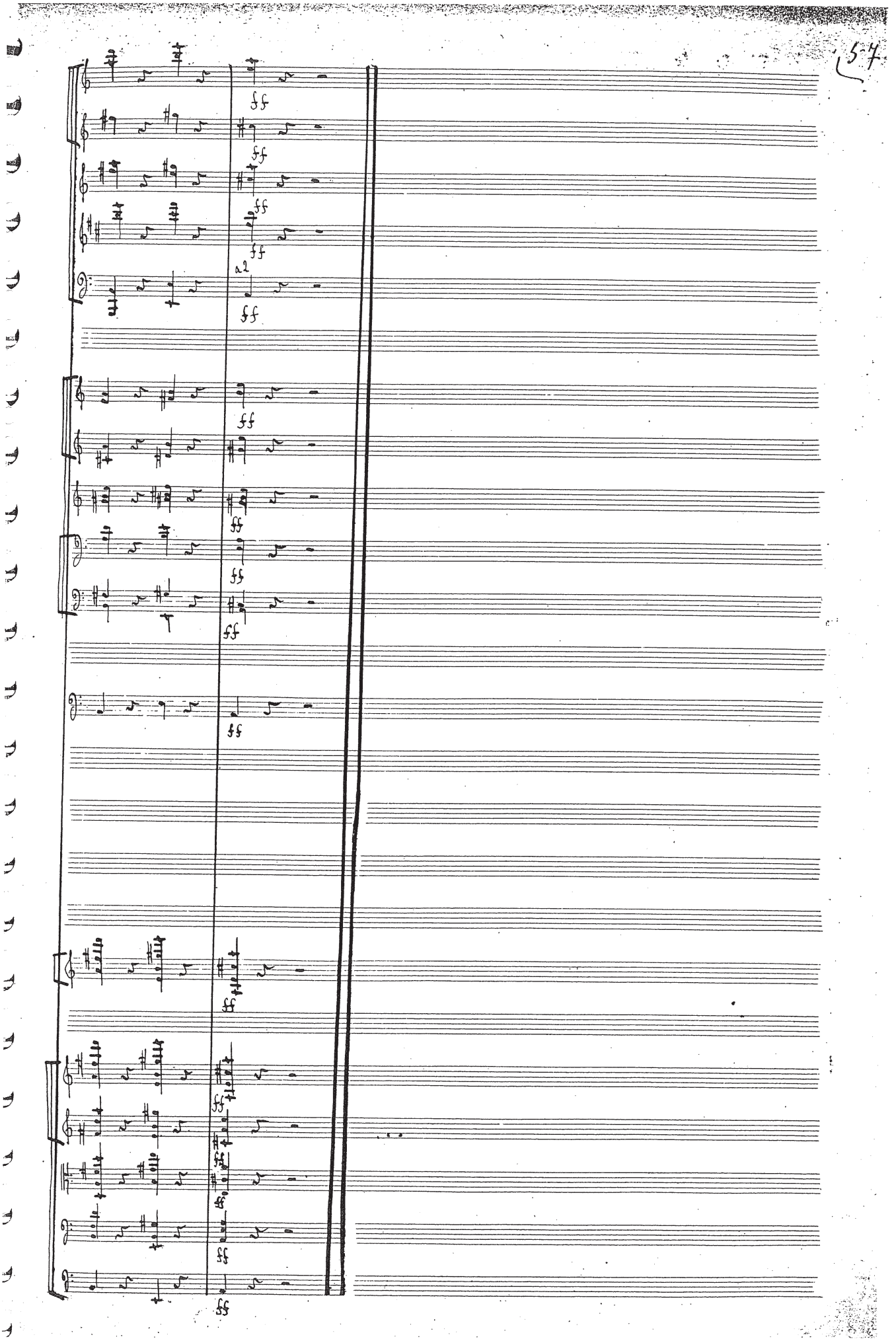

10
a2
10

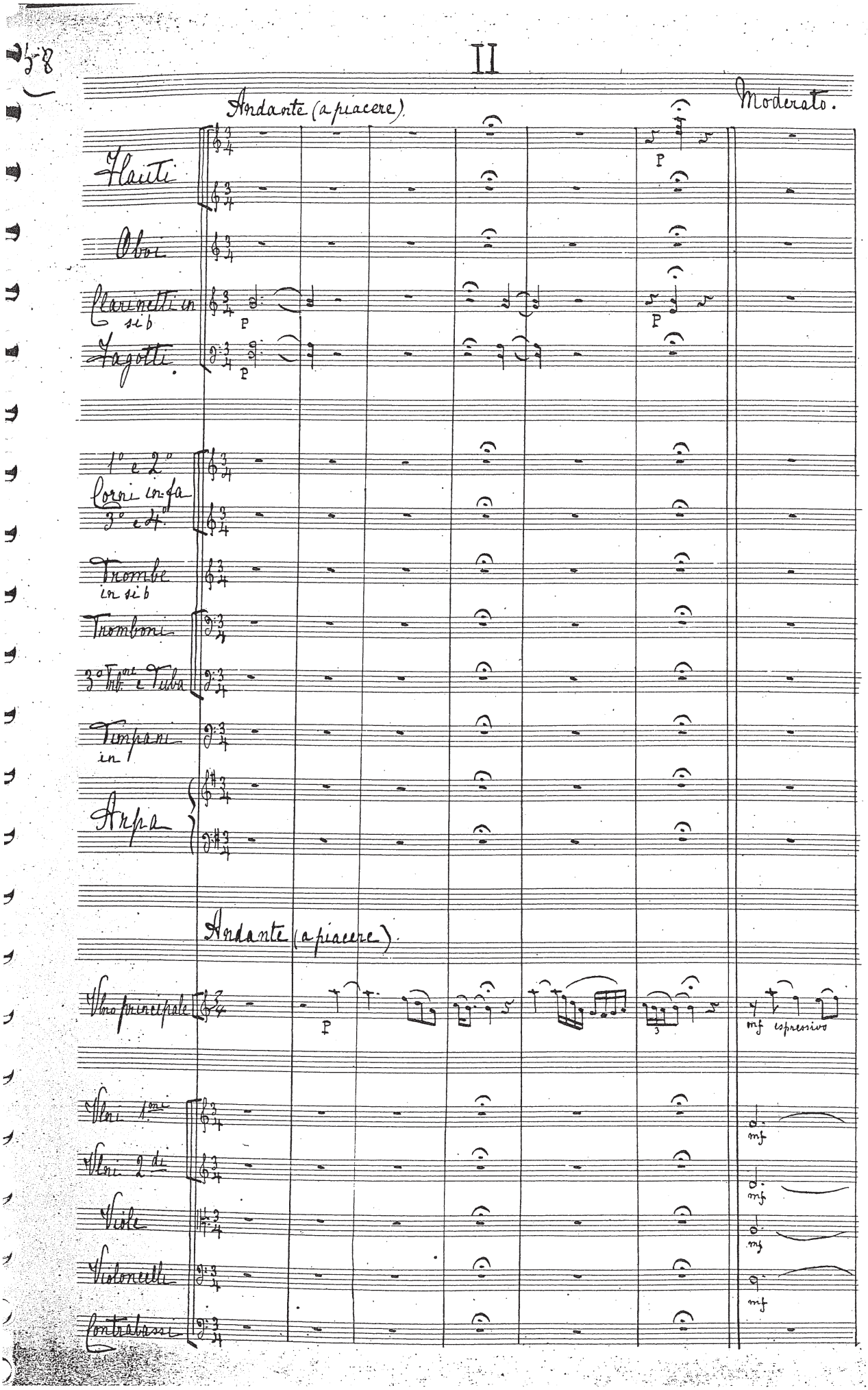

53
a2
a2

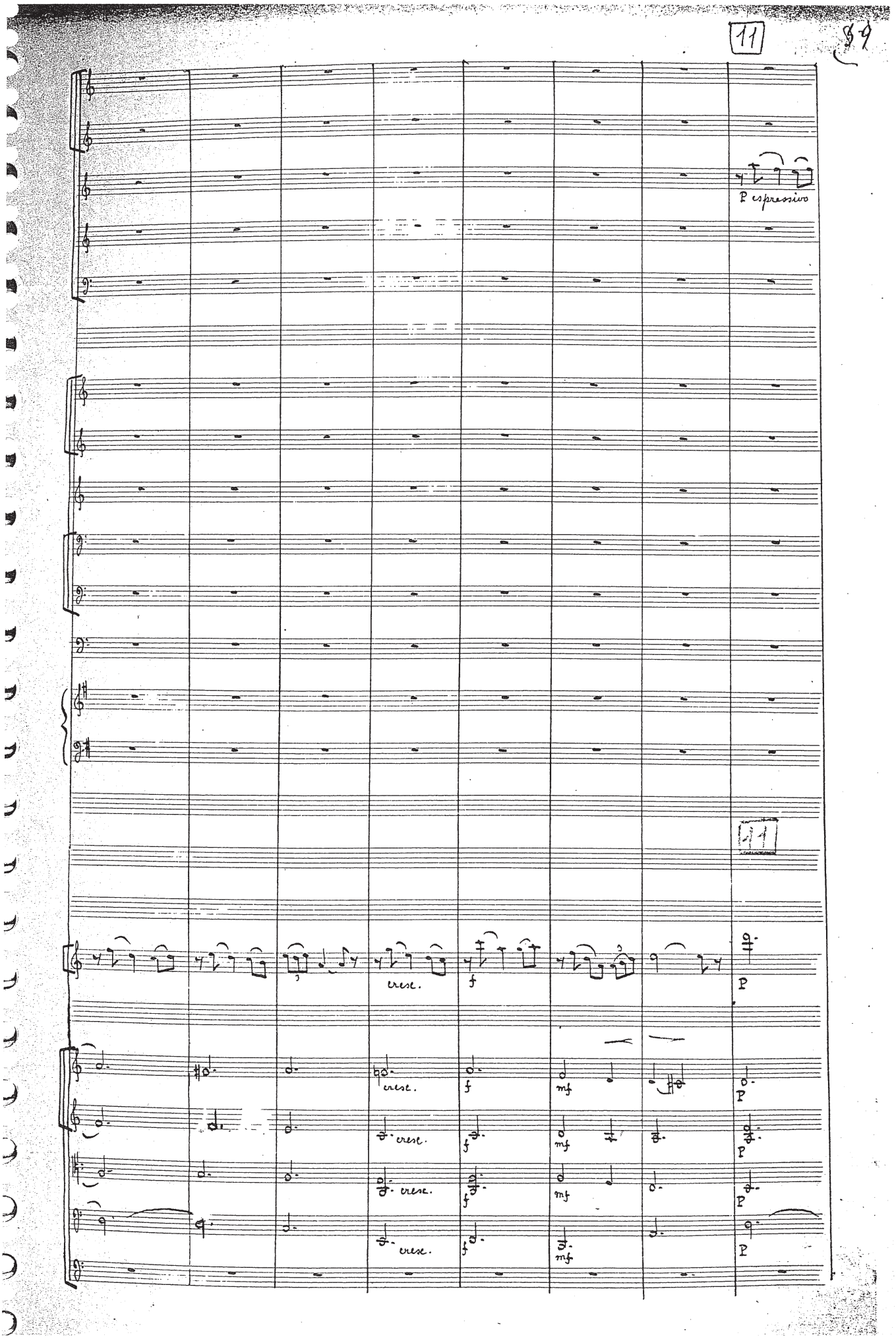

54
Solo
1° Solo
dim.
Unisi
dim.
dim.
dim.
dim.
p

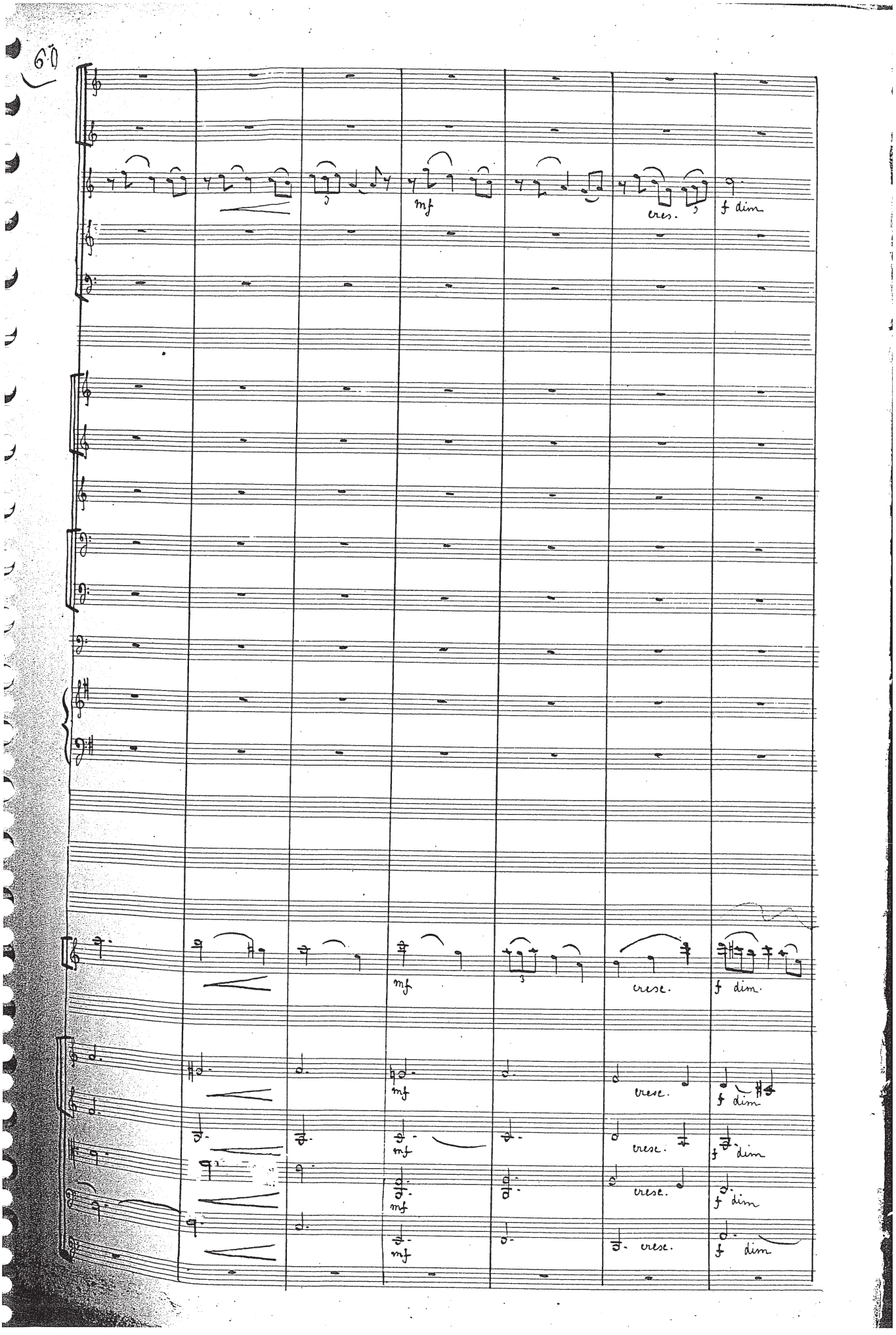

Rall.....
A tempo (Tempo I.°)
Solo
mf
mf
p
Rall.....
A tempo (Tempo I.°)
p
p
p
p
p

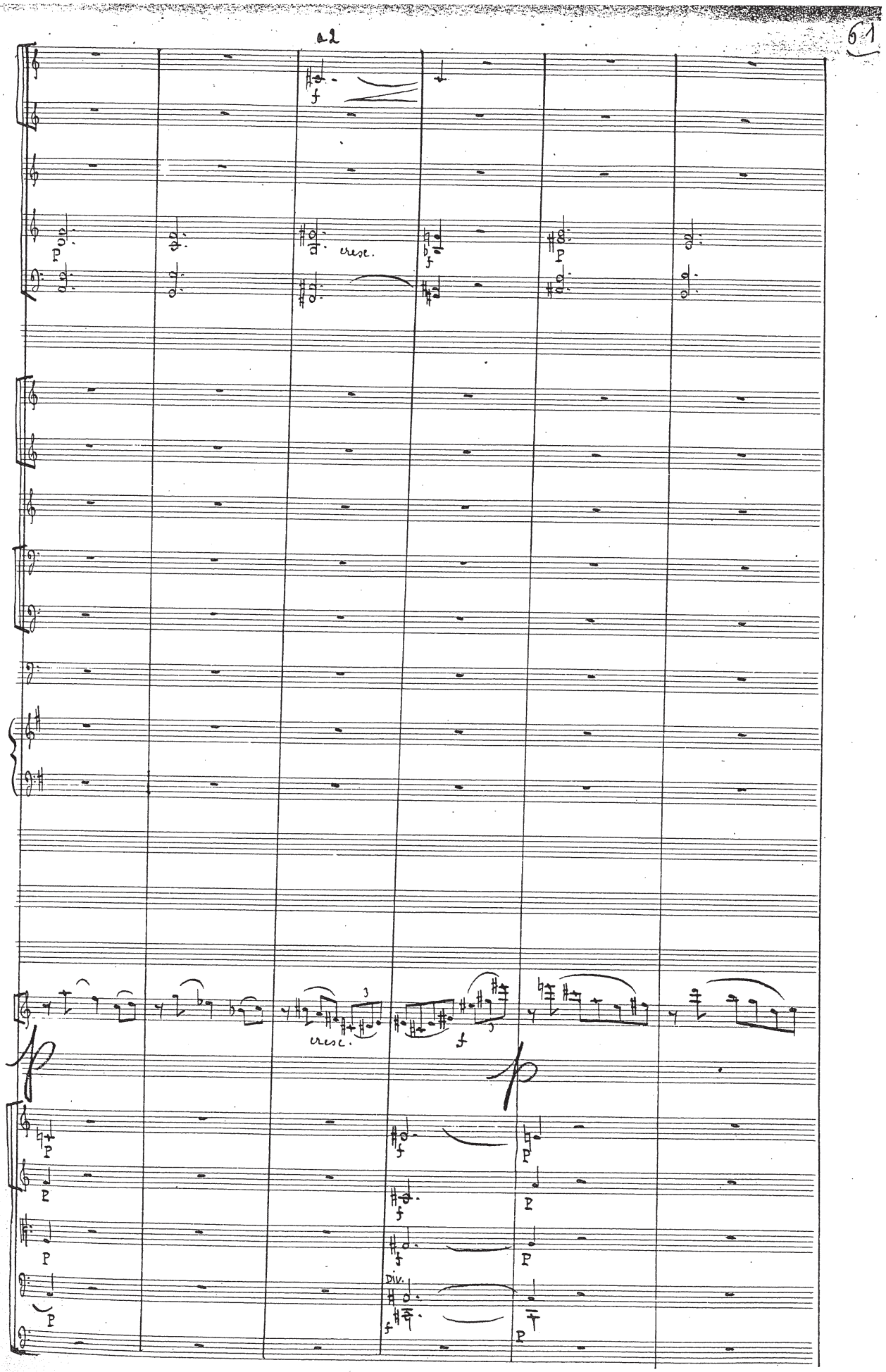

56
Allarg.
A tempo
a 2
Allarg.
A tempo

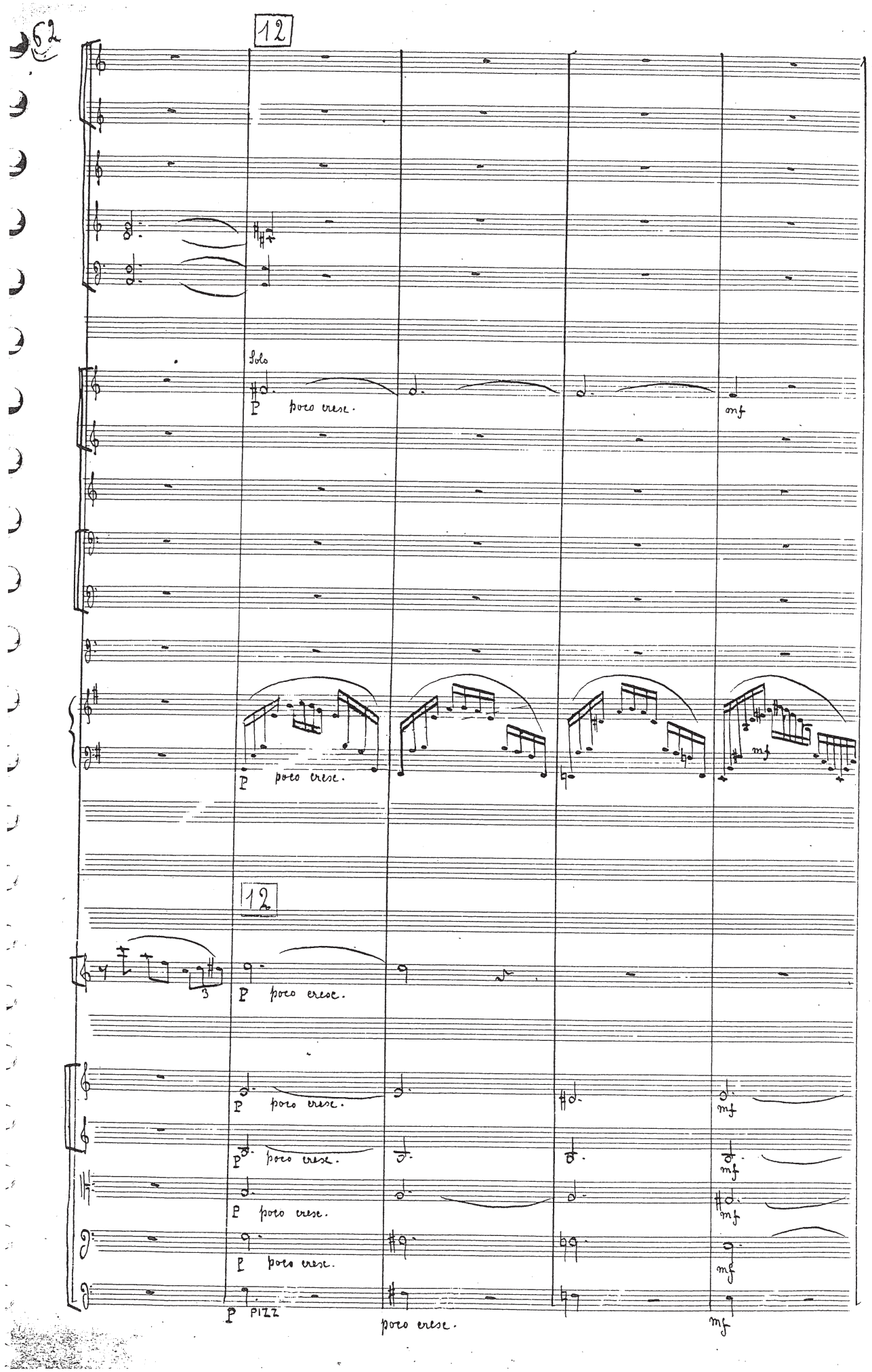

57
a2
ff

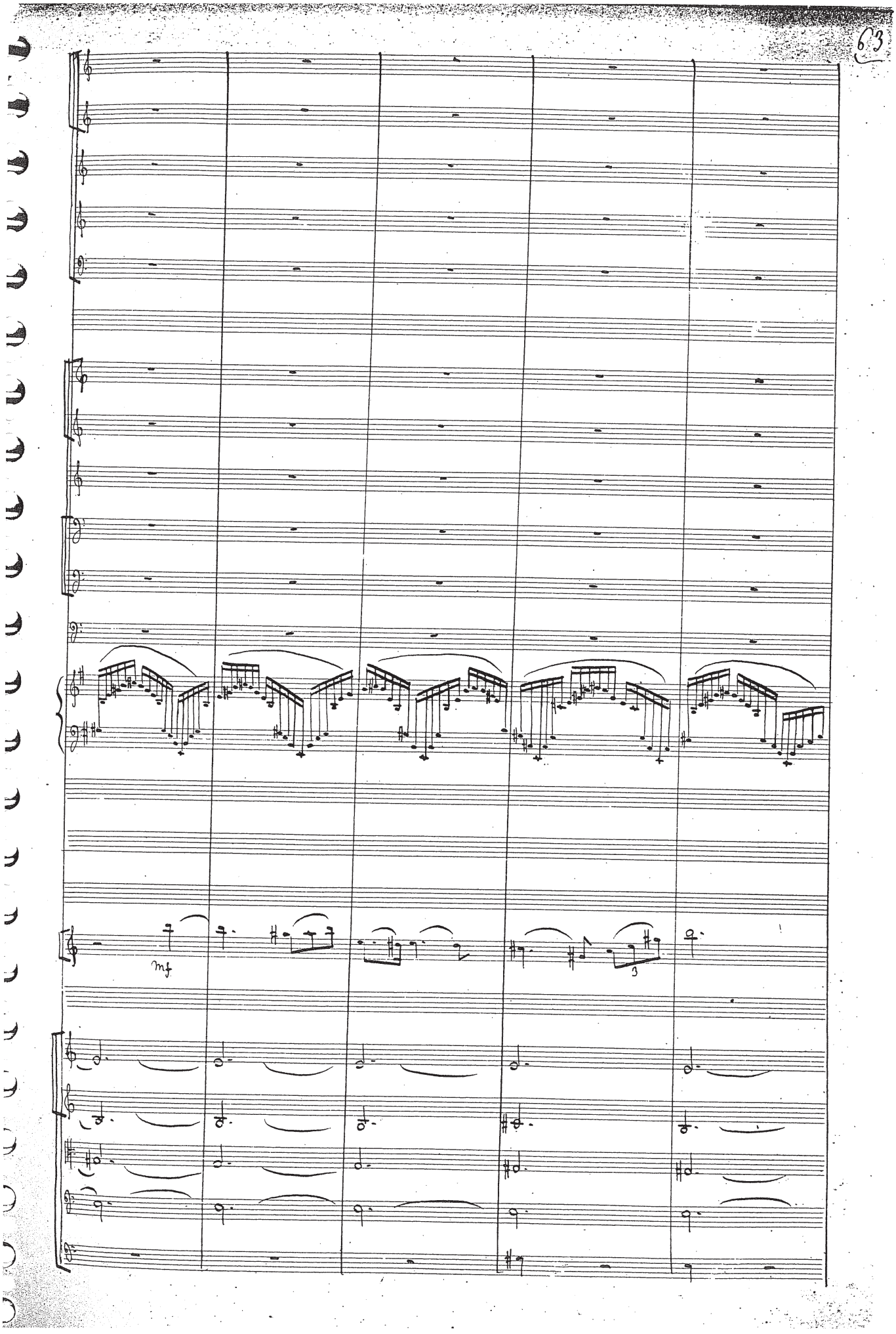

II
Andante (a piacere).
Moderato.
Flauti
Oboi
Clarinetti in si b
Fagotti
1° e 2° Corni in fa
3° e 4°
Trombe in si b
Tromboni
3° Trbne e Tuba
Timpani in
Arpa
Andante (a piacere).
Vno principale
mf espressivo
Vni 1mi
Vni 2di
Viole
Violoncelli
Contrabassi

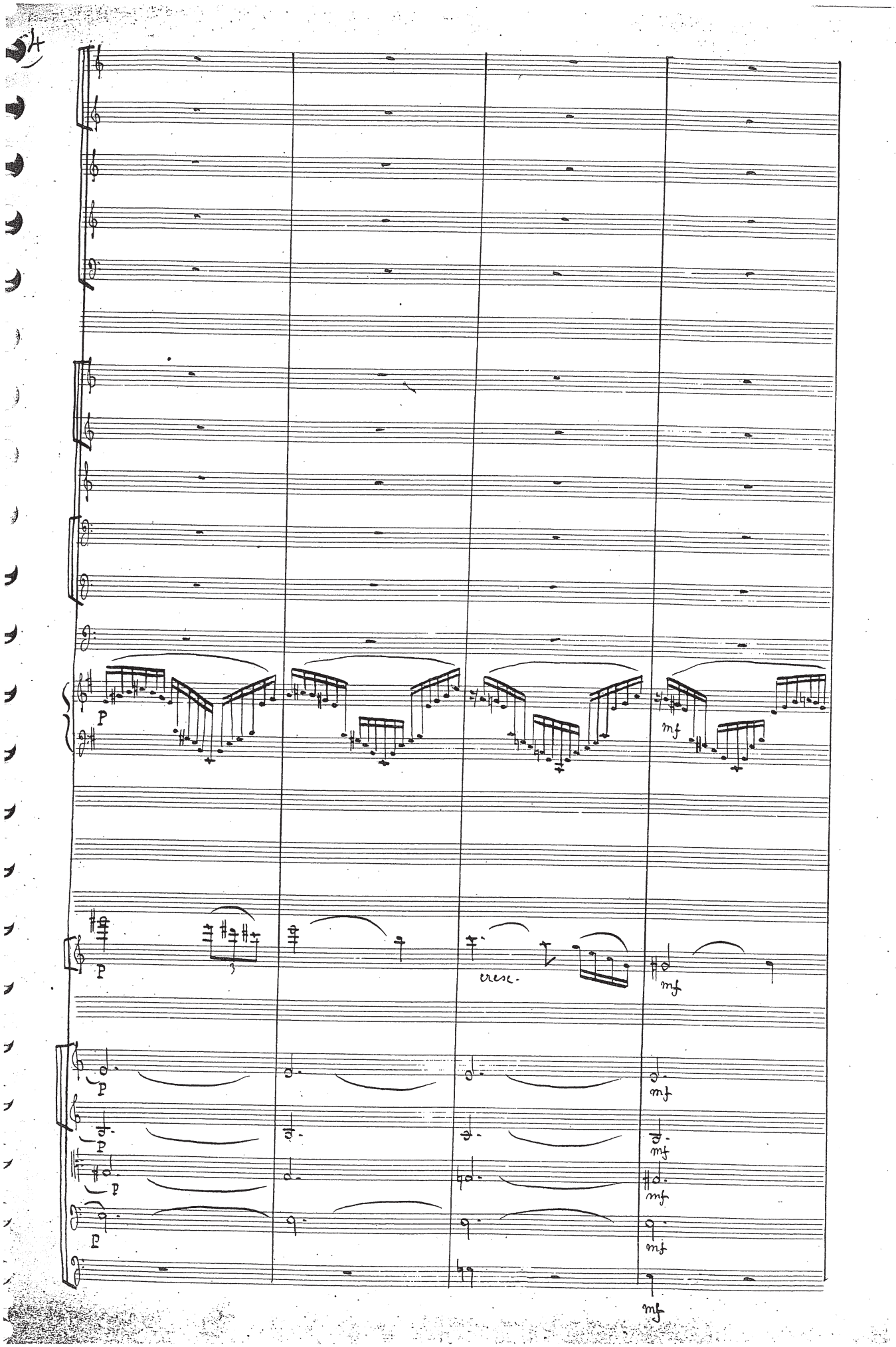

11
89
P espressivo
cresc.
f
P
cresc.
f
mf
P
cresc.
f
P
cresc.
f
mf
P
cresc.
f
mf
P

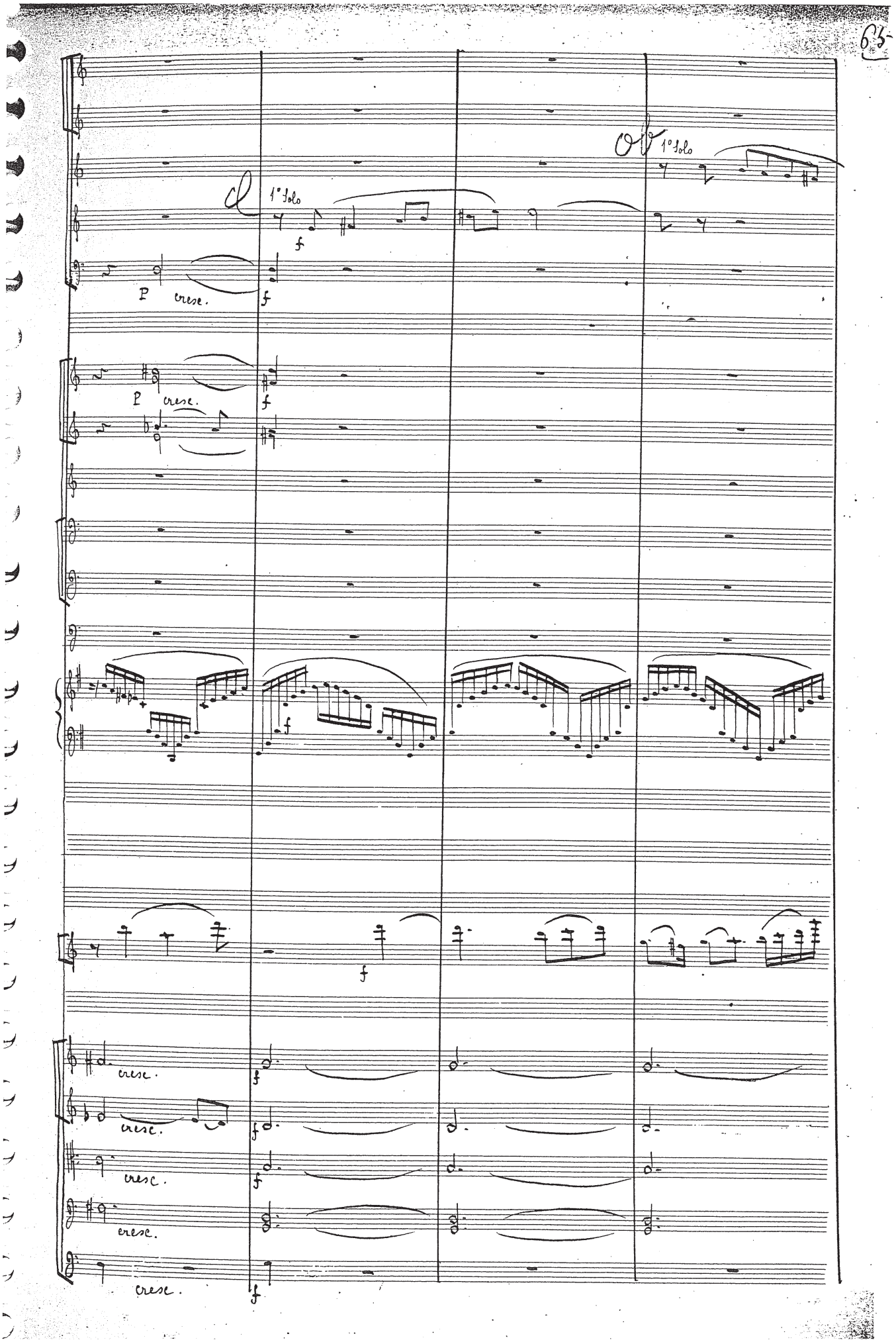

69
mf
cres.
f dim
mf
cresc.
f dim
mf
cresc.
f dim
mf
cresc.
f dim
mf
cresc.
f dim

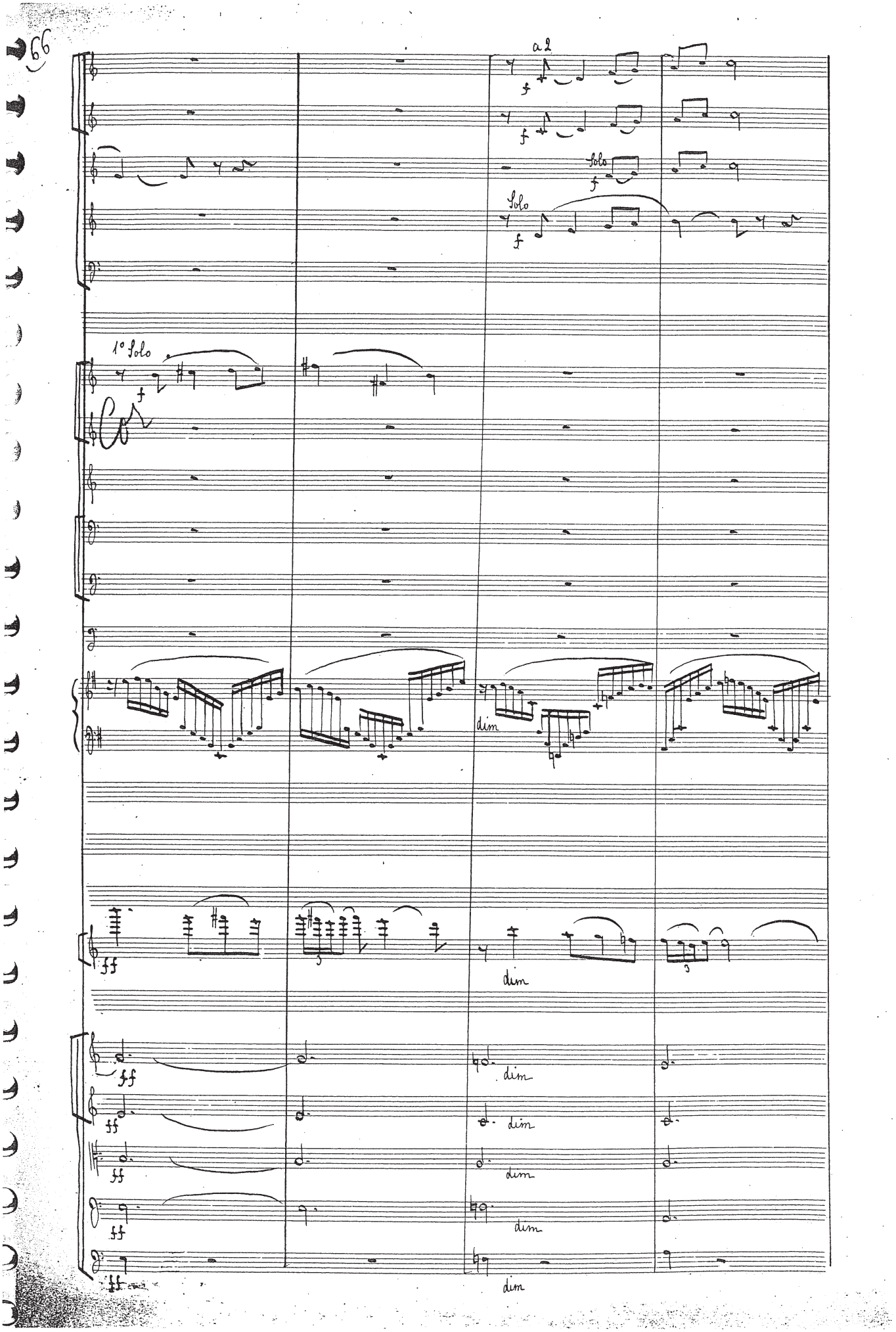

a2
61
cresc.
cresc.
DIV.

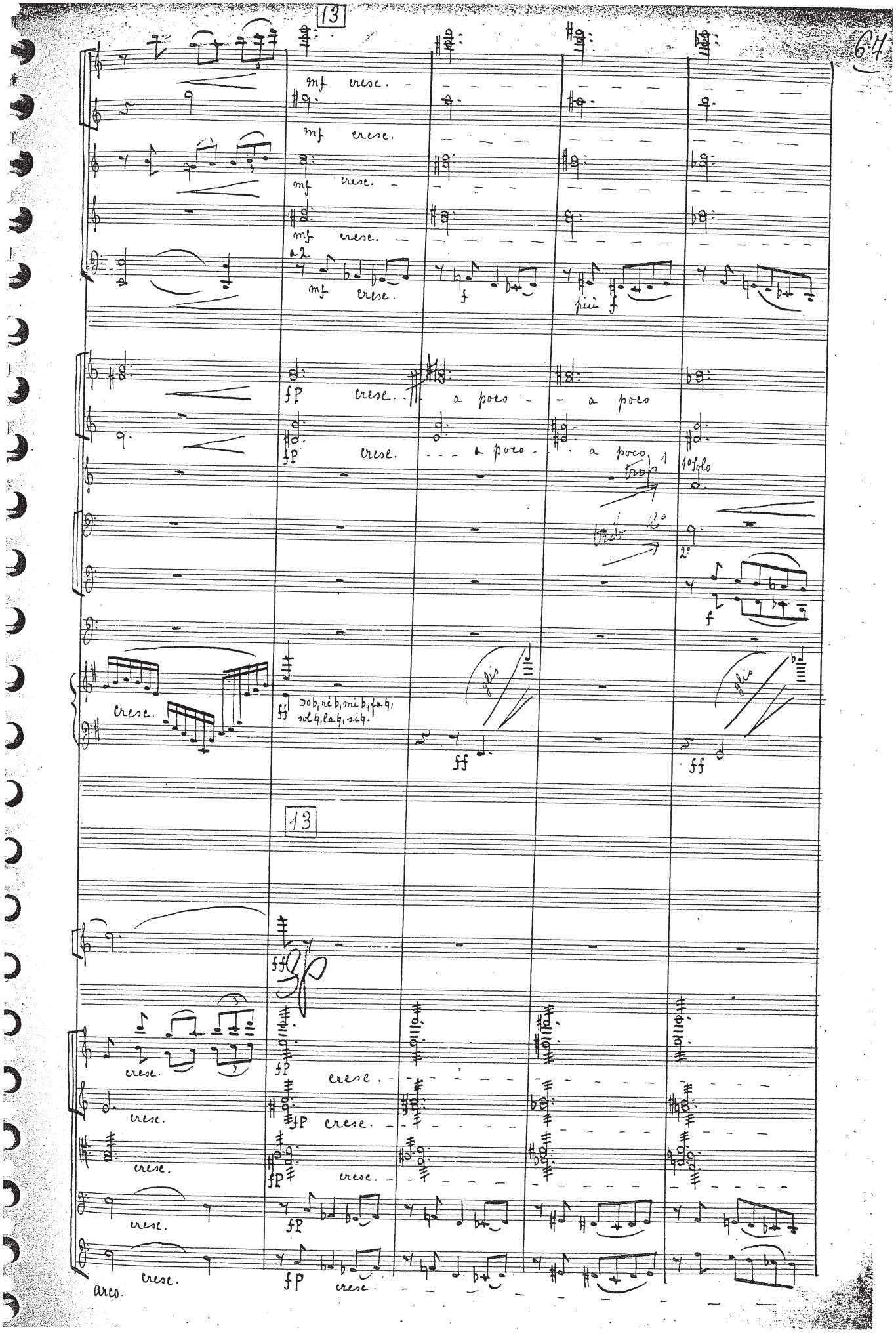

52
12
Solo
P poco cresc.
mf
P poco cresc.
mf
12
3
P poco cresc.
P poco cresc.
mf
P poco cresc.
mf
P poco cresc.
mf
P poco cresc.
mf
P PIZZ
poco cresc.
mf

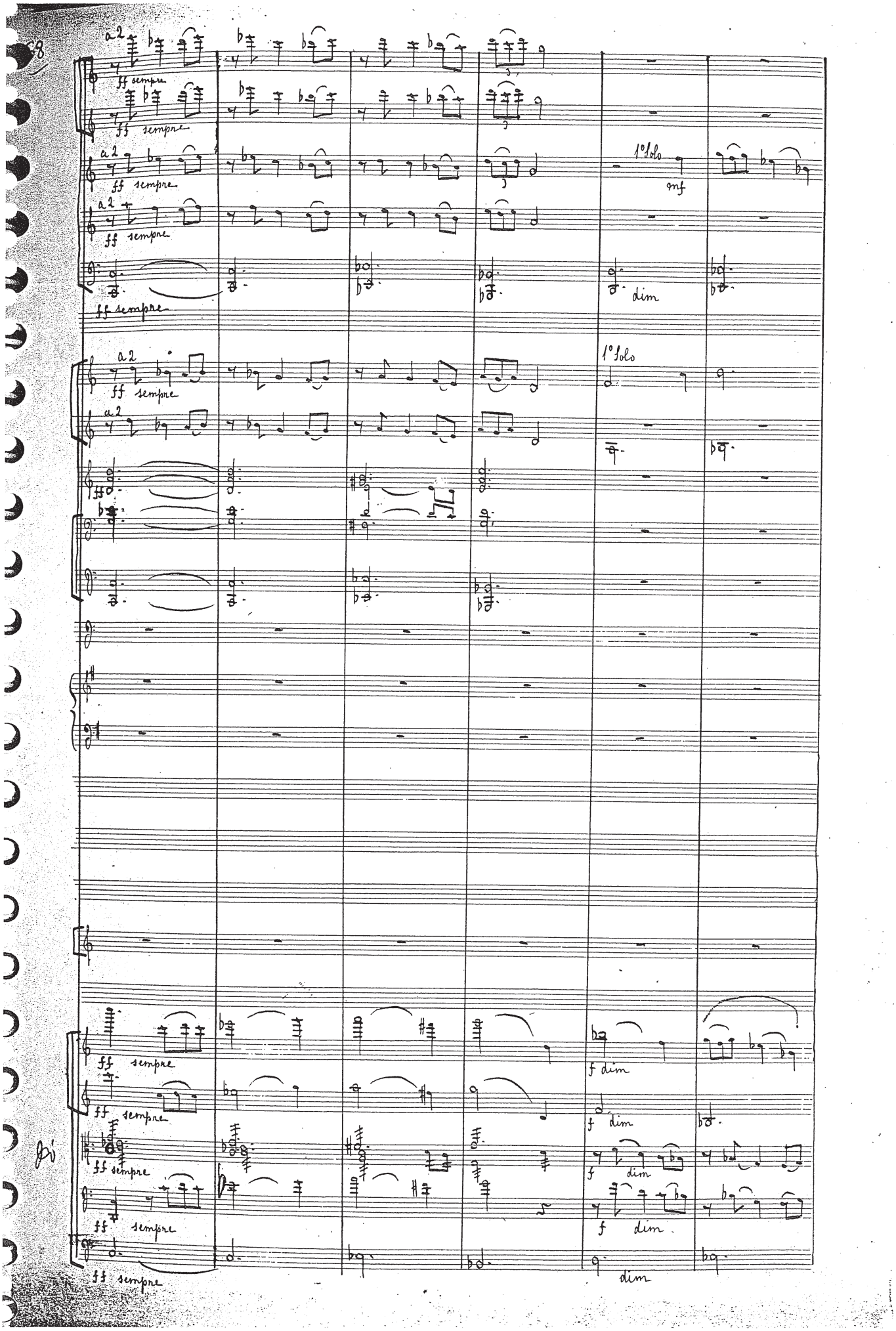

63
mf

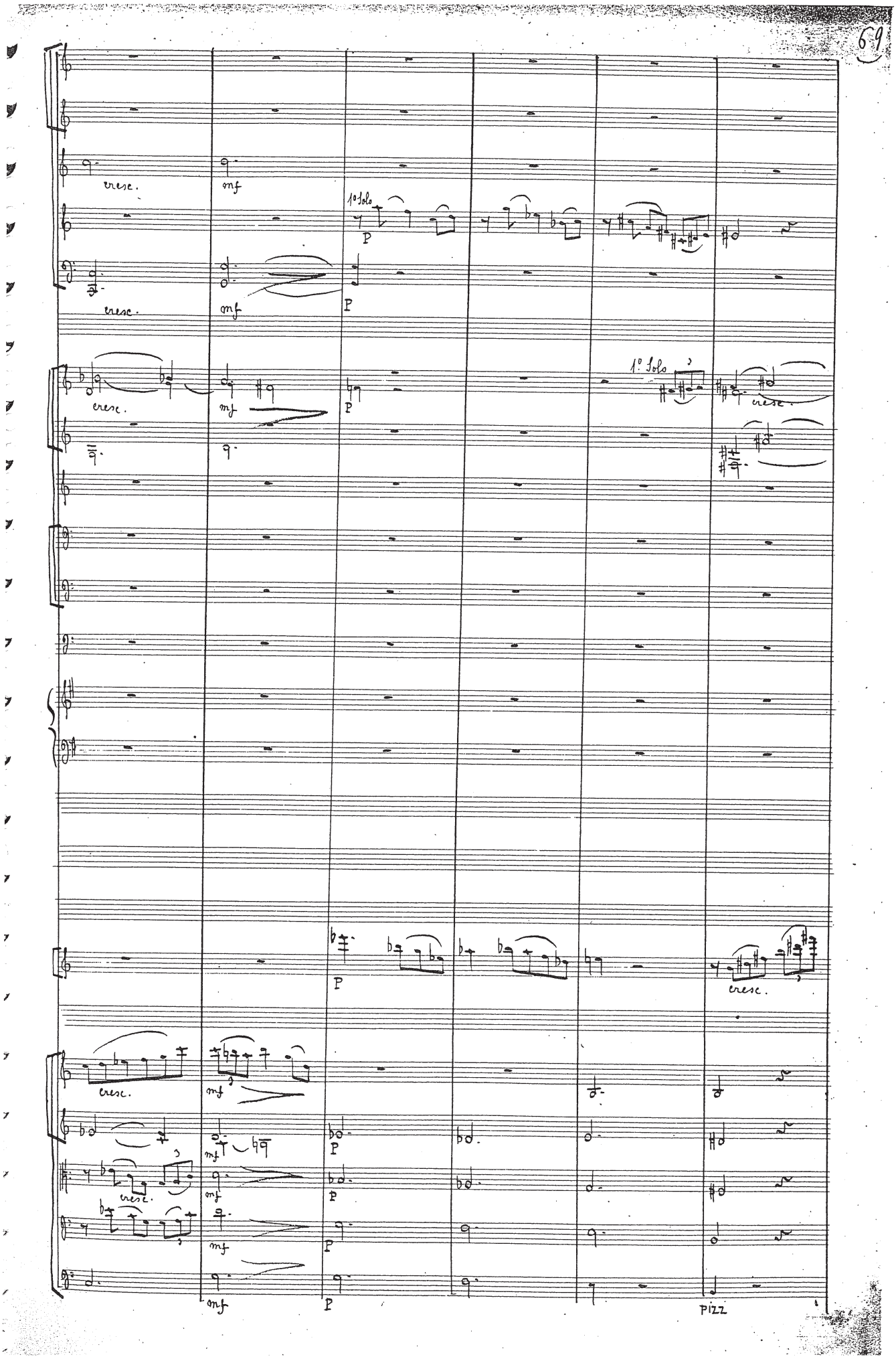

p
mf
cresc.

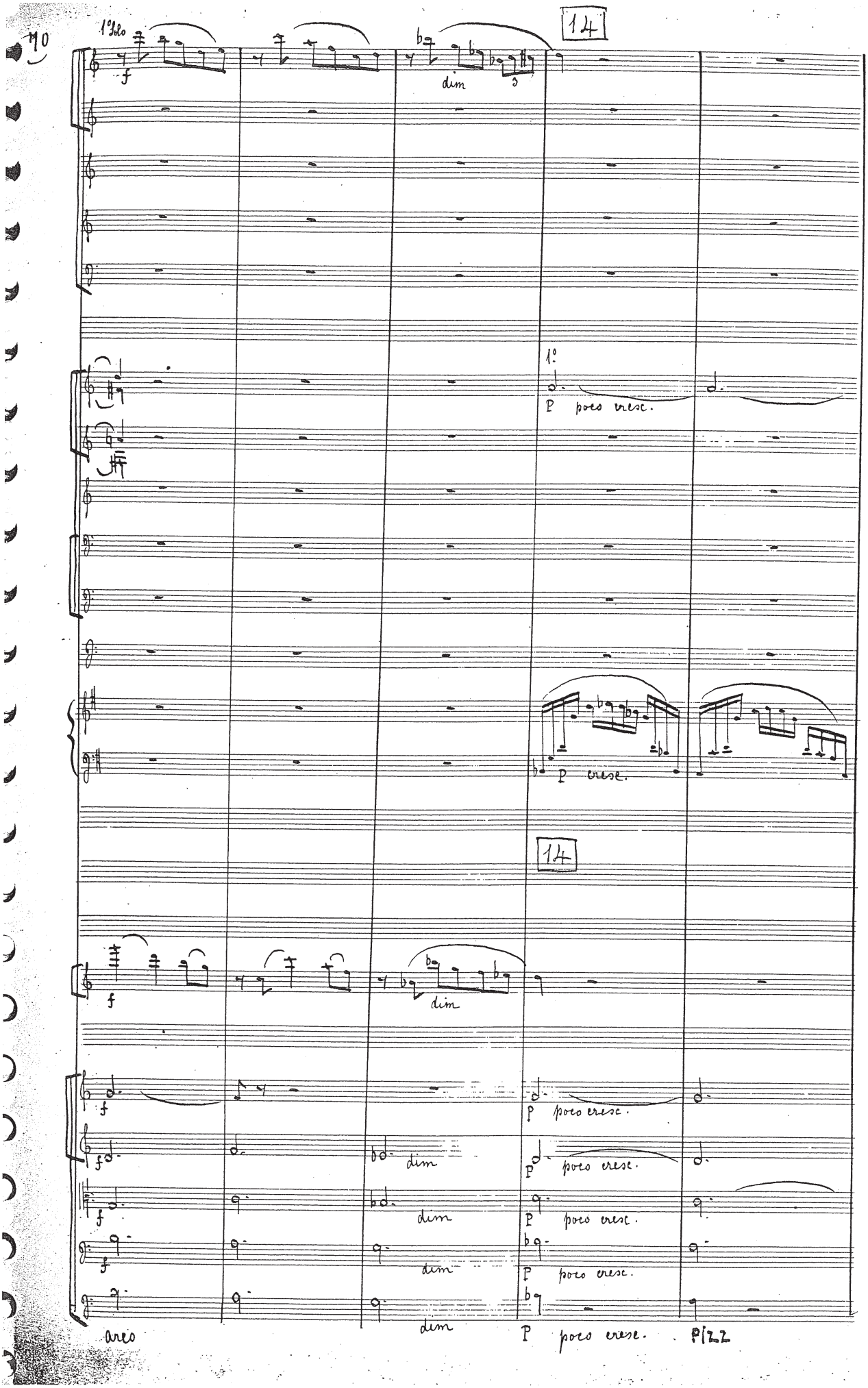

65
Cl
1° Solo
Ob
1° Solo
P
cresc.
f
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

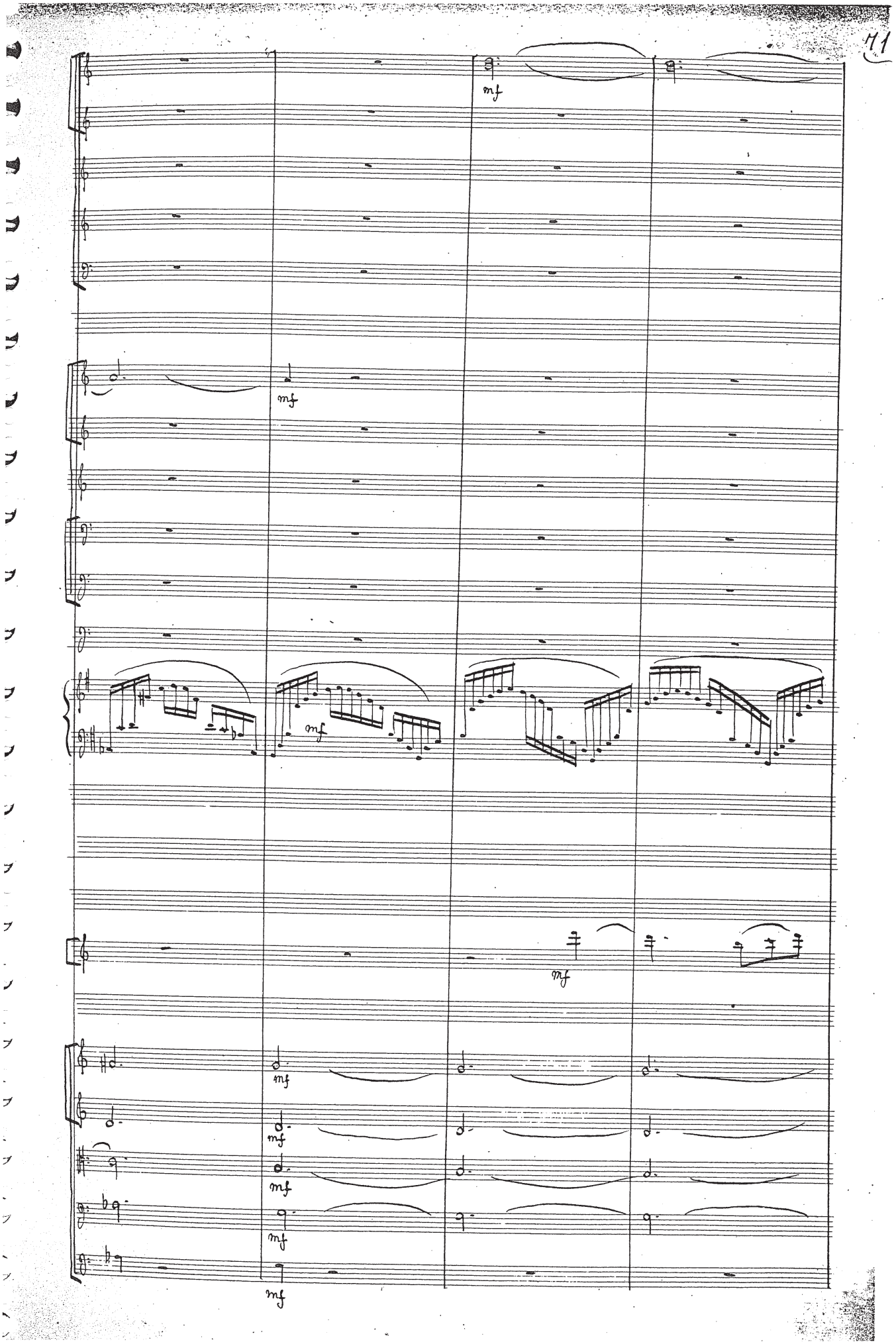

66
a2
f
Solo
1° Solo
dim
ff

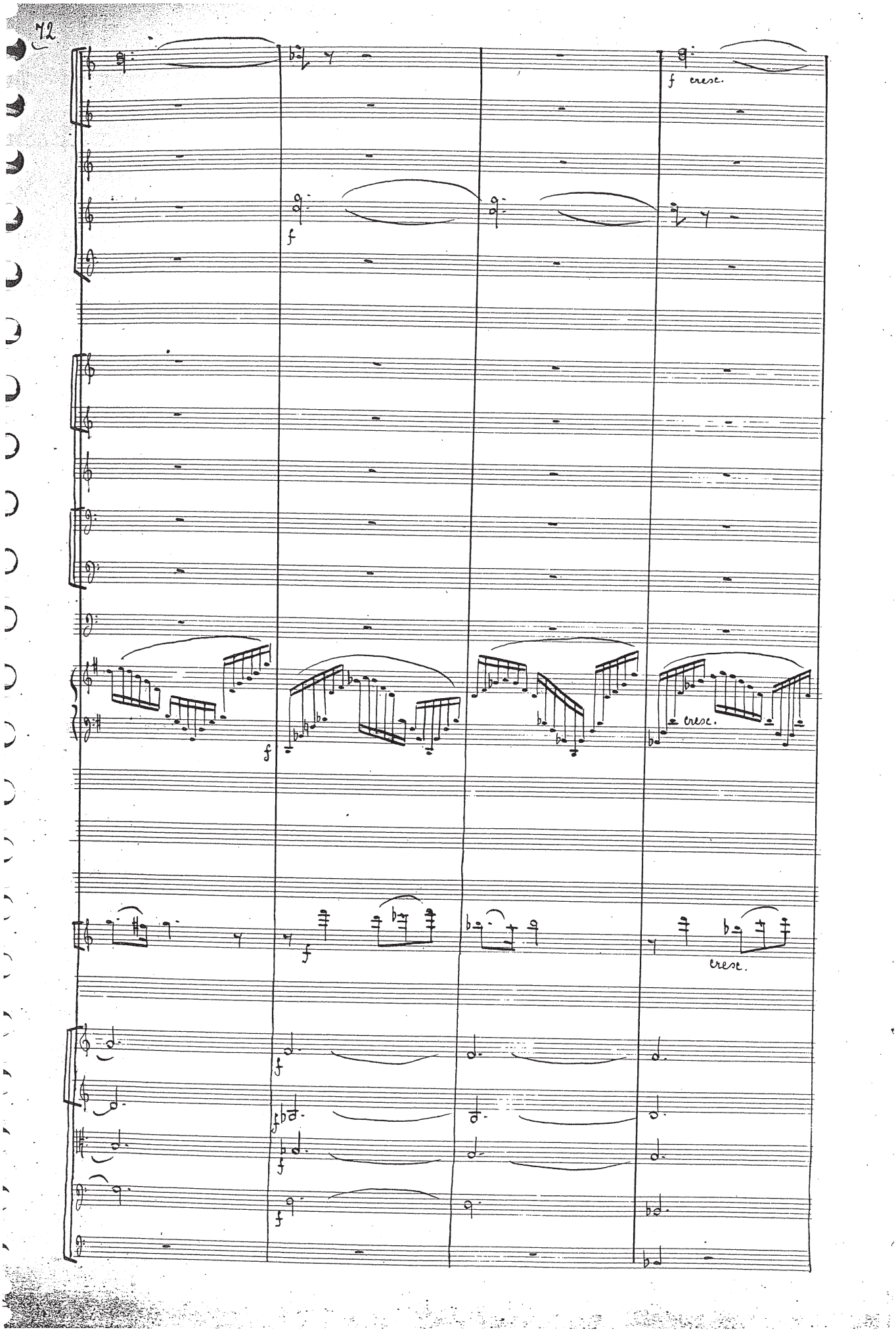

13
mf cresc.
a 2
più f
fp cresc. a poco a poco
trop 1
1° solo
2°
cresc.
ff Do♭, ré♭, mi♭, fa♮, sol♮, la♮, si♮.
glis
13
fp
arco


a2
ff sempre
1° Solo
mf
dim
f dim

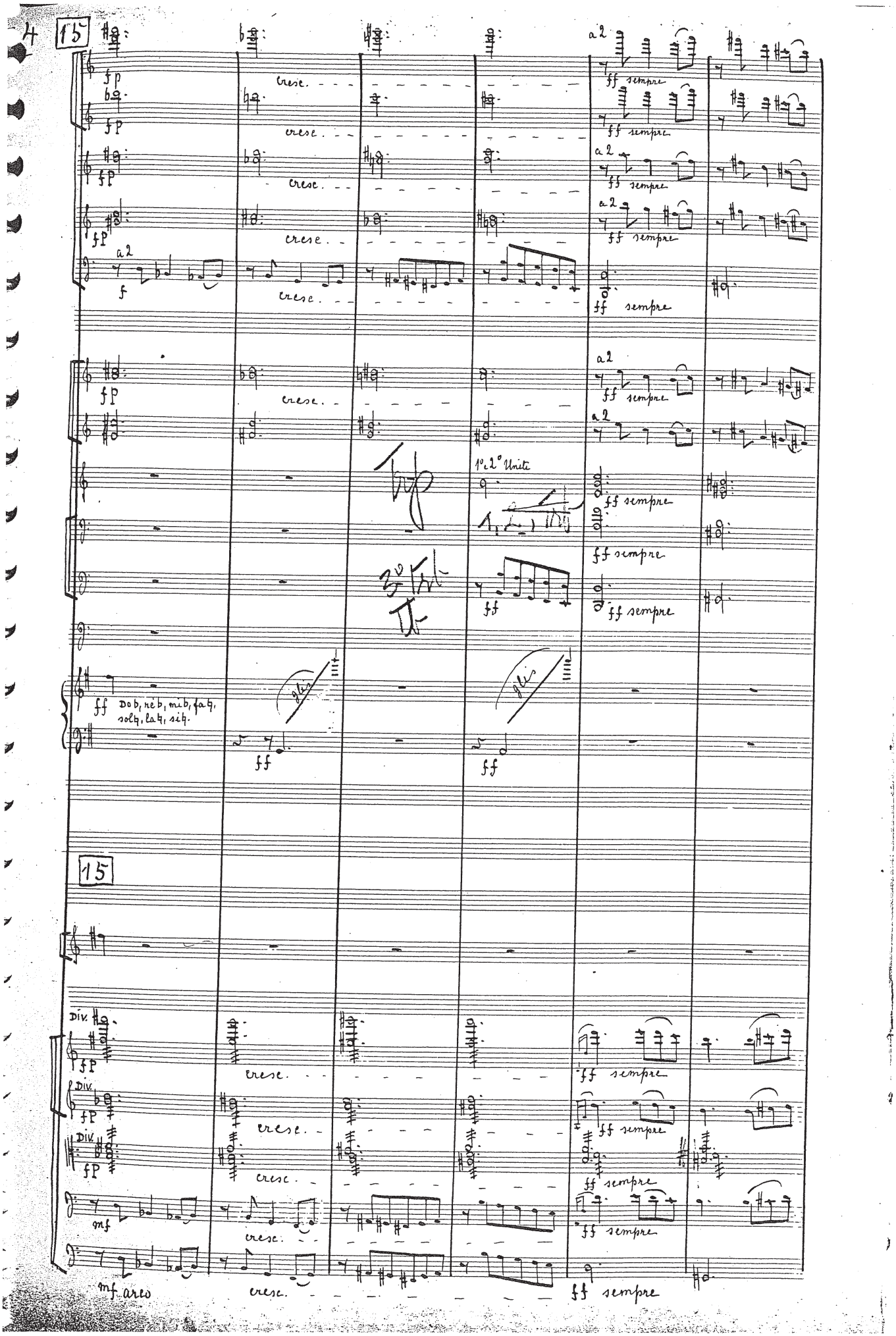

69
cresc.
mf
1° Solo
P
1° Solo
cresc.
PIZZ

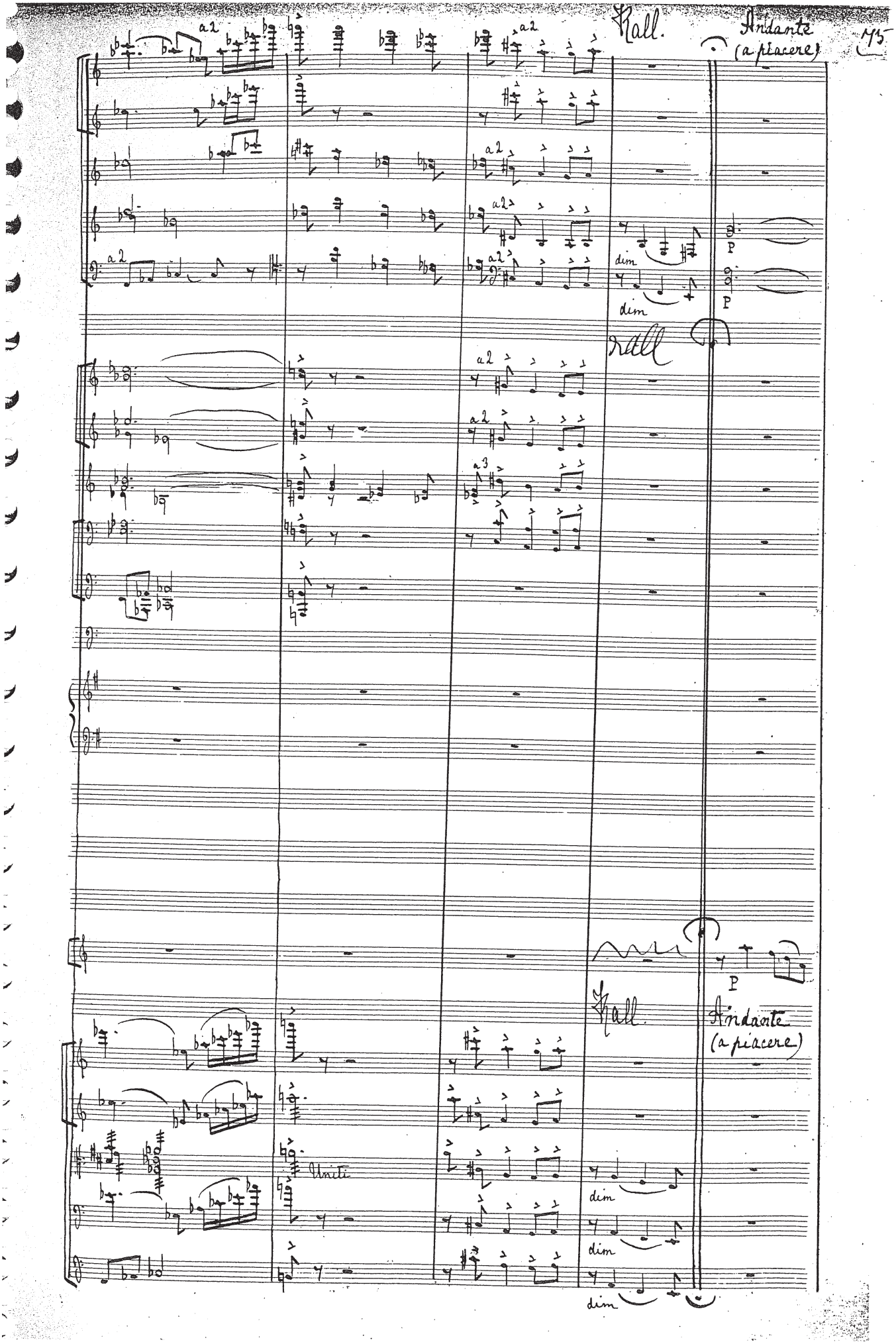

70
1º Solo
f
dim
14
1º
P poco cresc.
P cresc.
14
f
dim
f
P poco cresc.
f
dim
P poco cresc.
f
dim
P poco cresc.
f
dim
P poco cresc.
arco
dim
P poco cresc.
Pizz

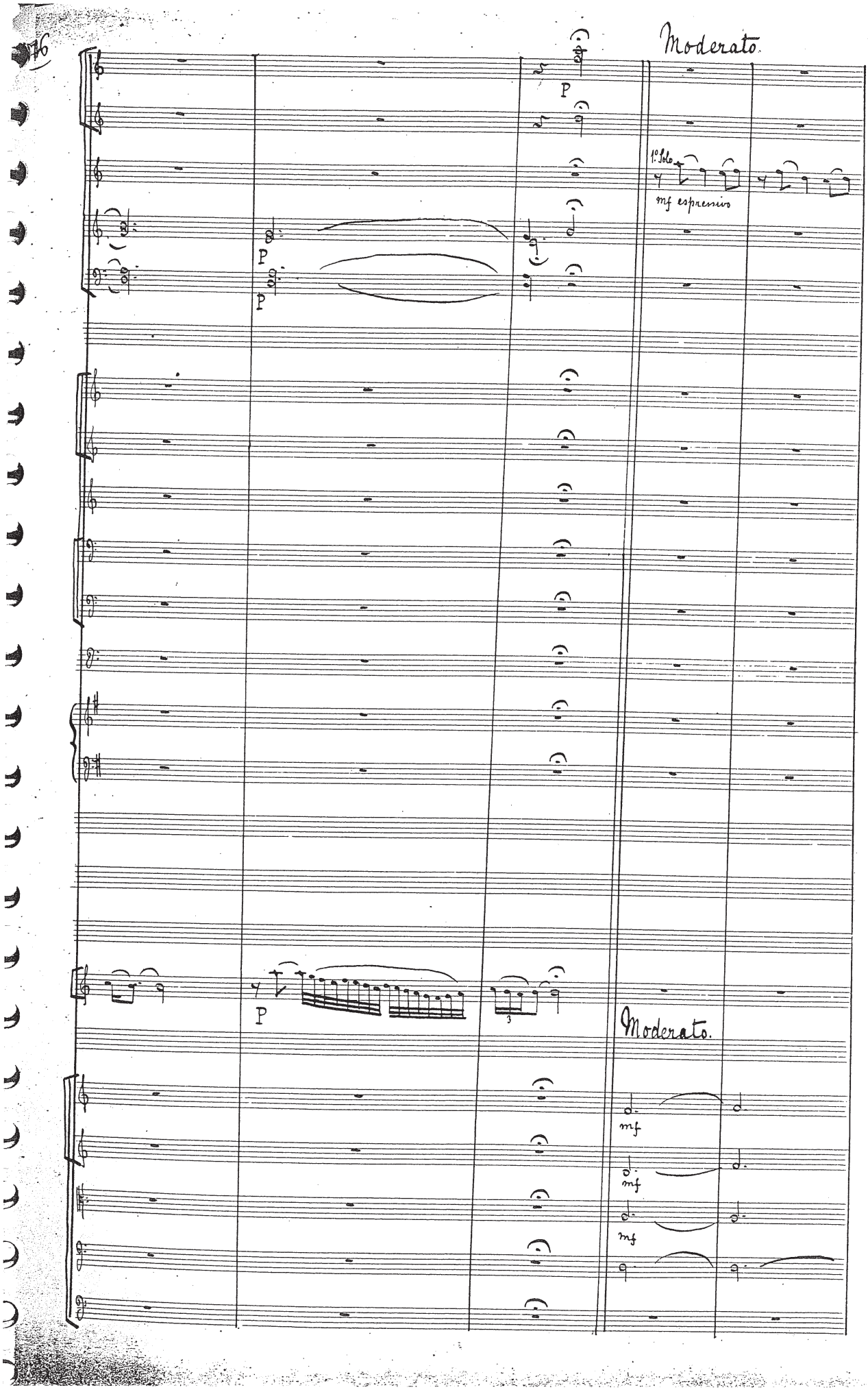

41
mf
mf
mf
mf
mf
mf
mf
mf
mf

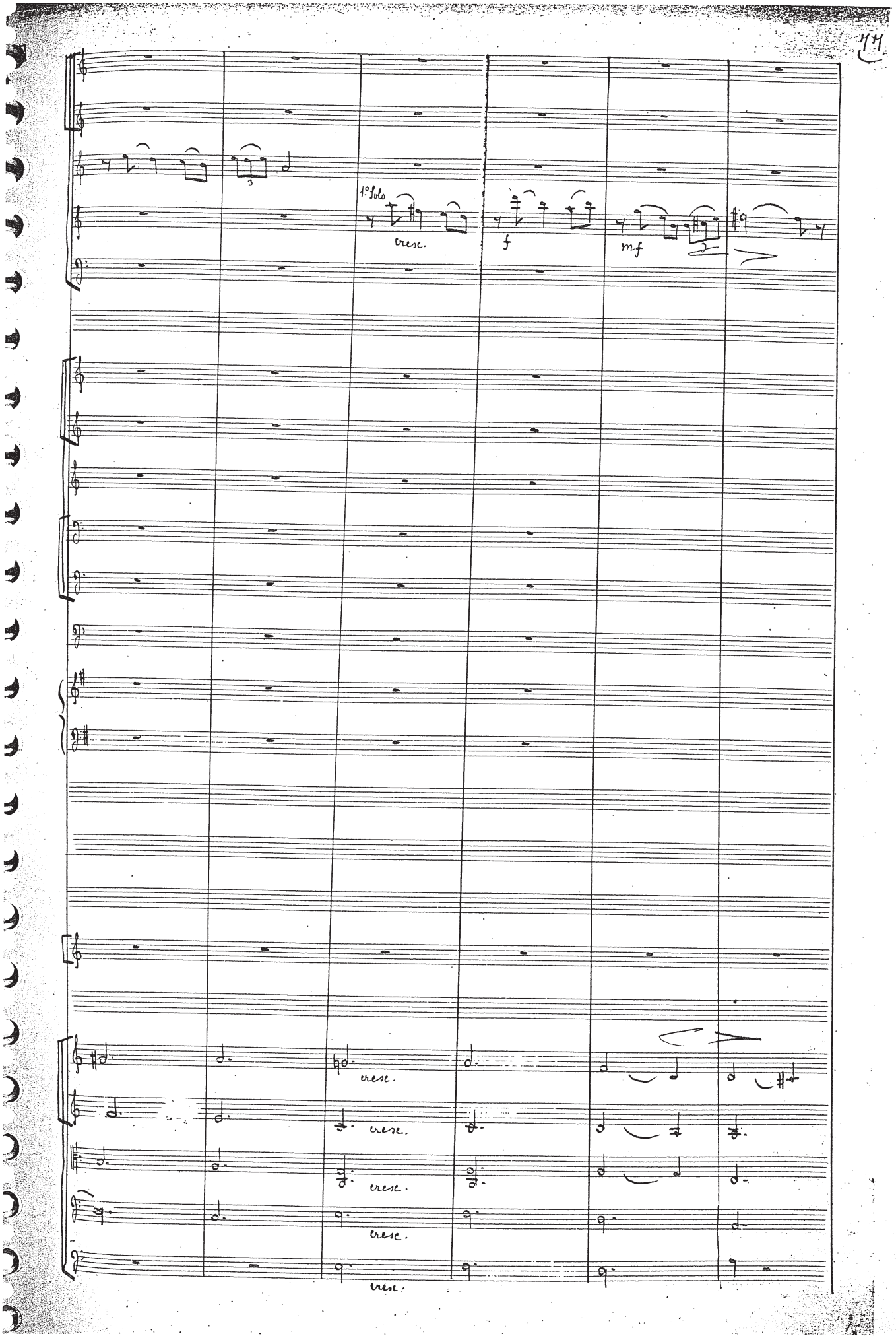

72
f cresc.
f
f
cresc.
f
cresc.
f
f
f
f

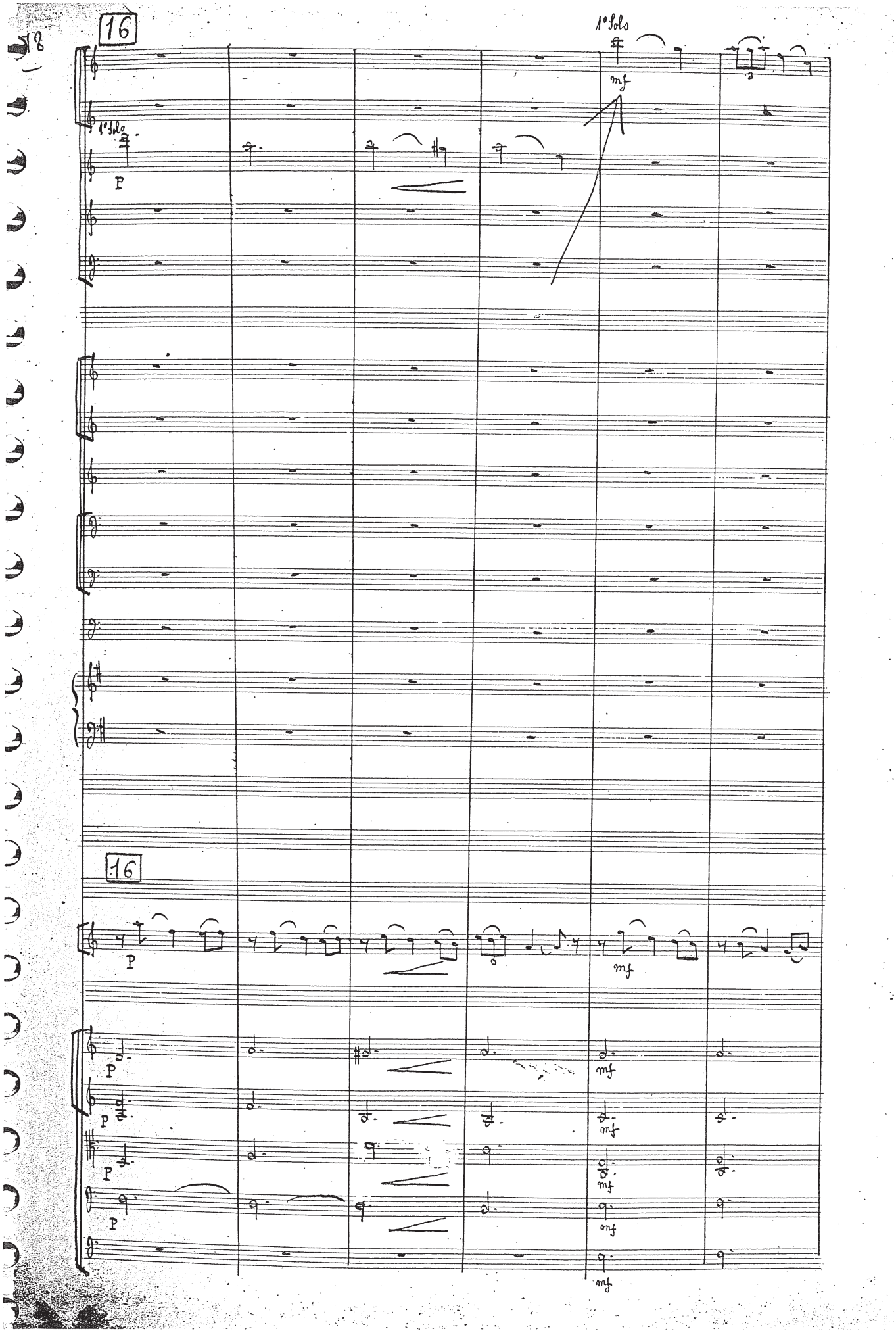
73

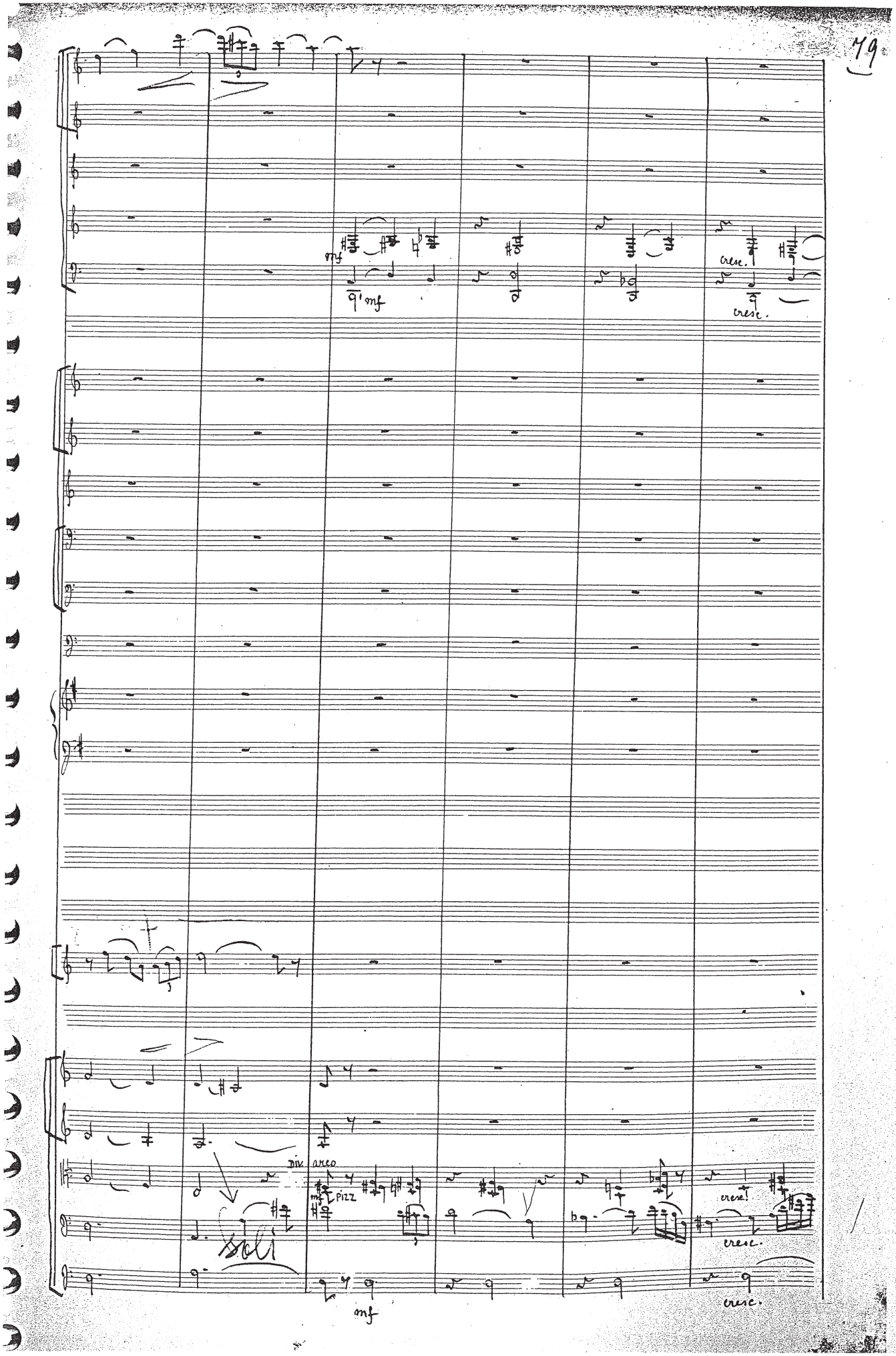

4
15
fp
cresc.
a2
ff sempre
f
1° e 2° Unite
ff
Do♭, re♭, mi♭, fa♭, sol♭, la♭, si♭.
15
Div.
mf
mf arco

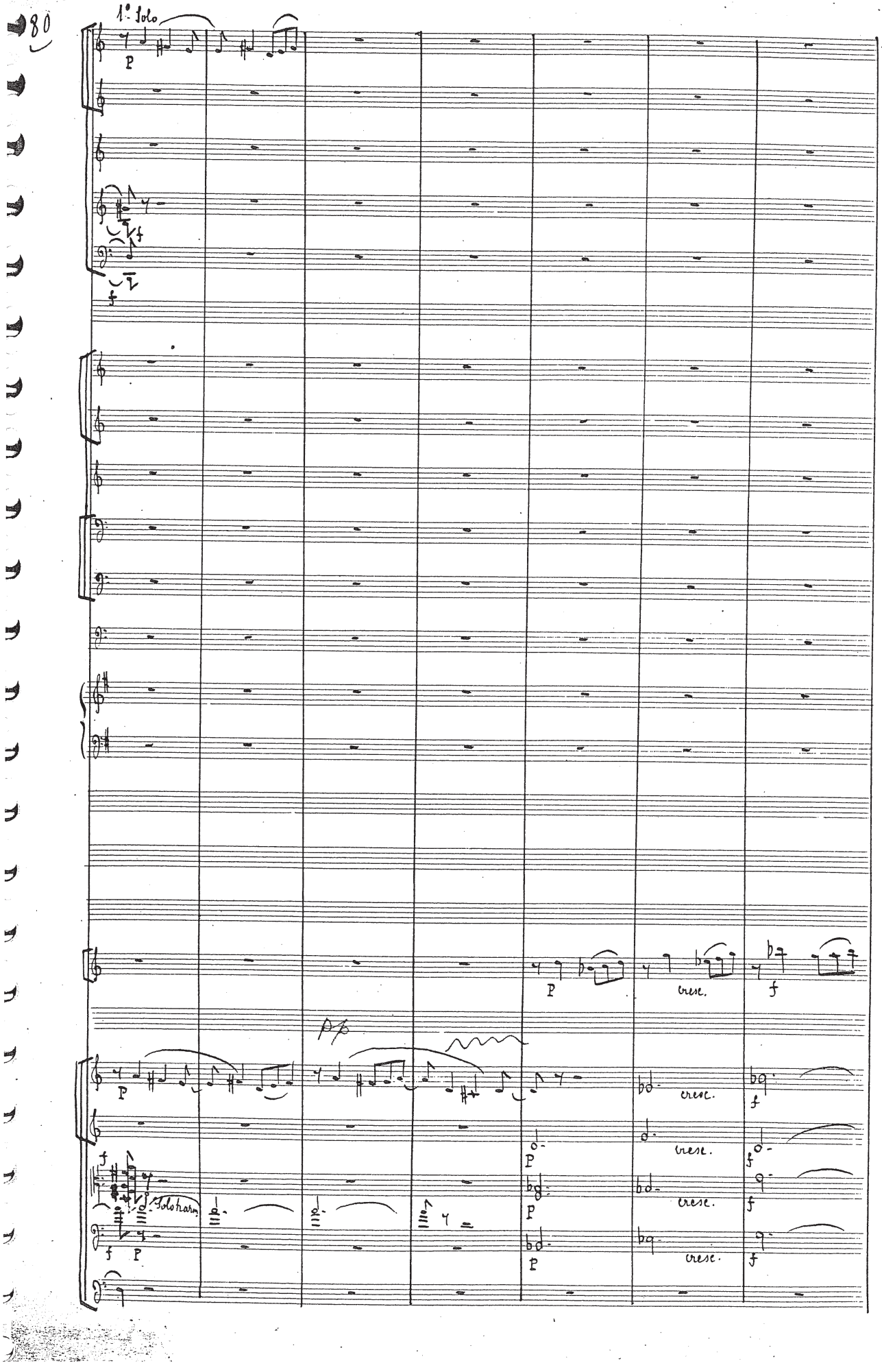

Rall.
Andante
(a piacere)
75
a2
a3
dim
P
Rall
Rall.
Andante
(a piacere)
Uniti
dim

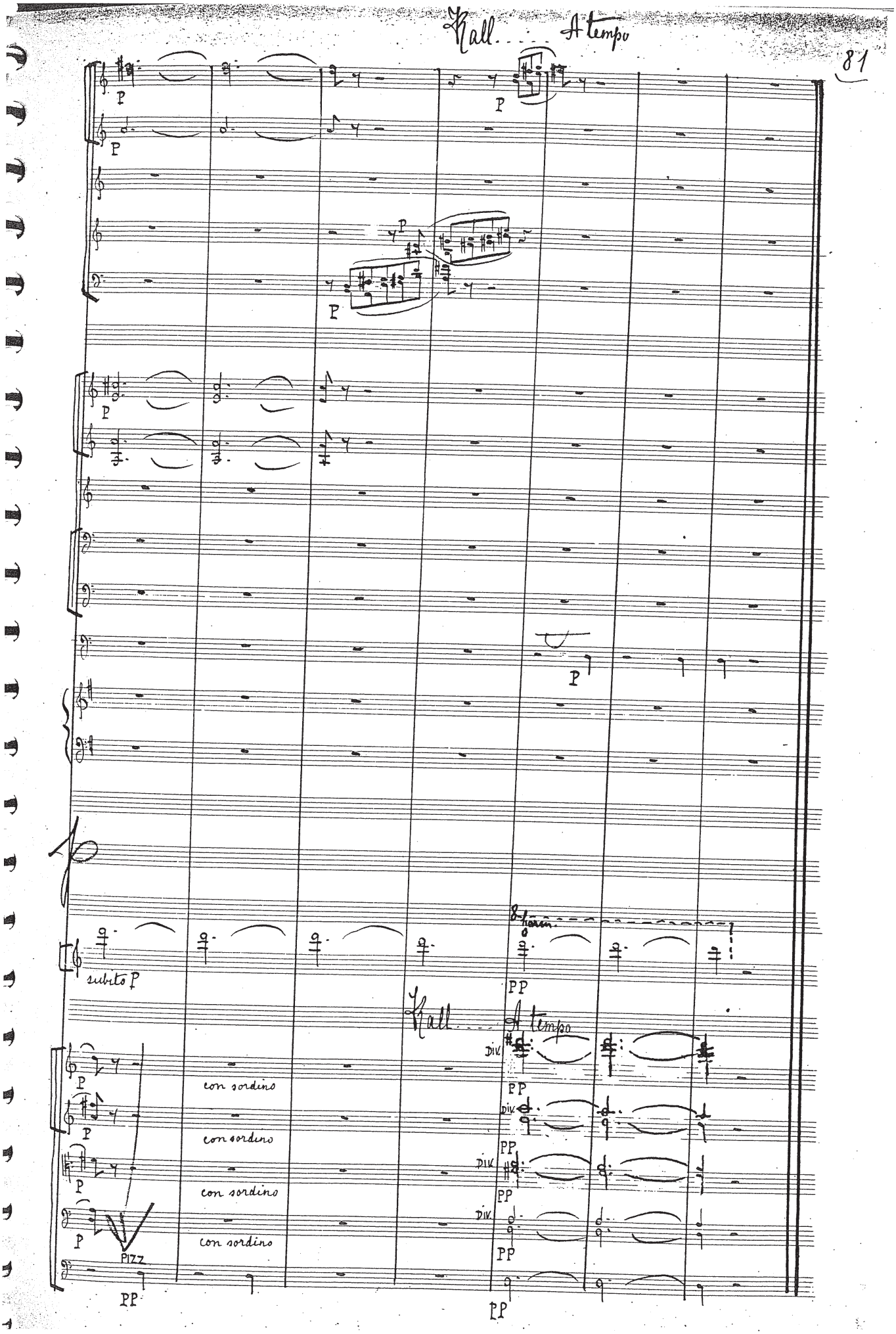

Moderato.
1.º Solo
mf espressivo
P
P
P
Moderato.
mf
mf
mf

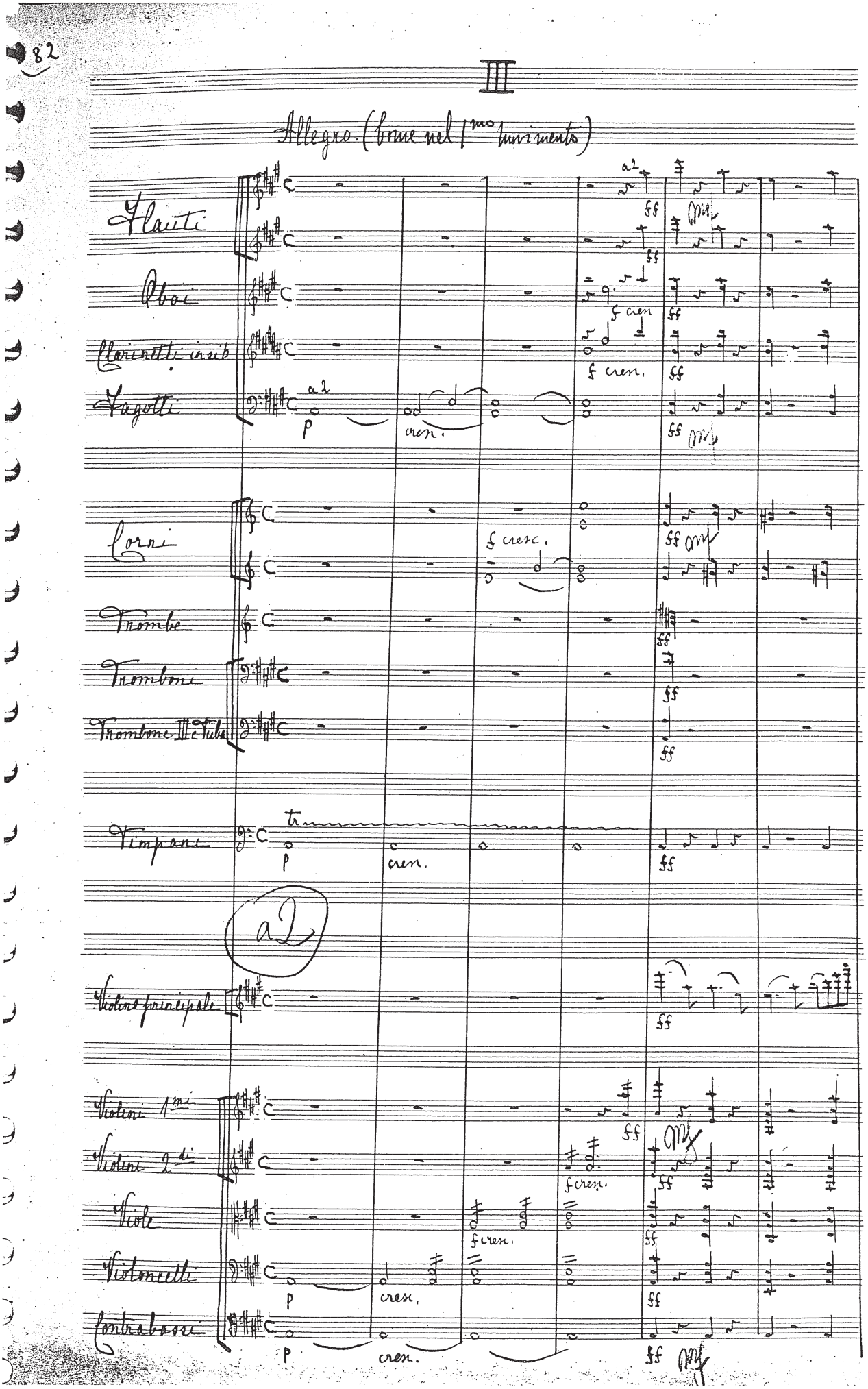

44
1° Solo
cresc.
f
mf
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

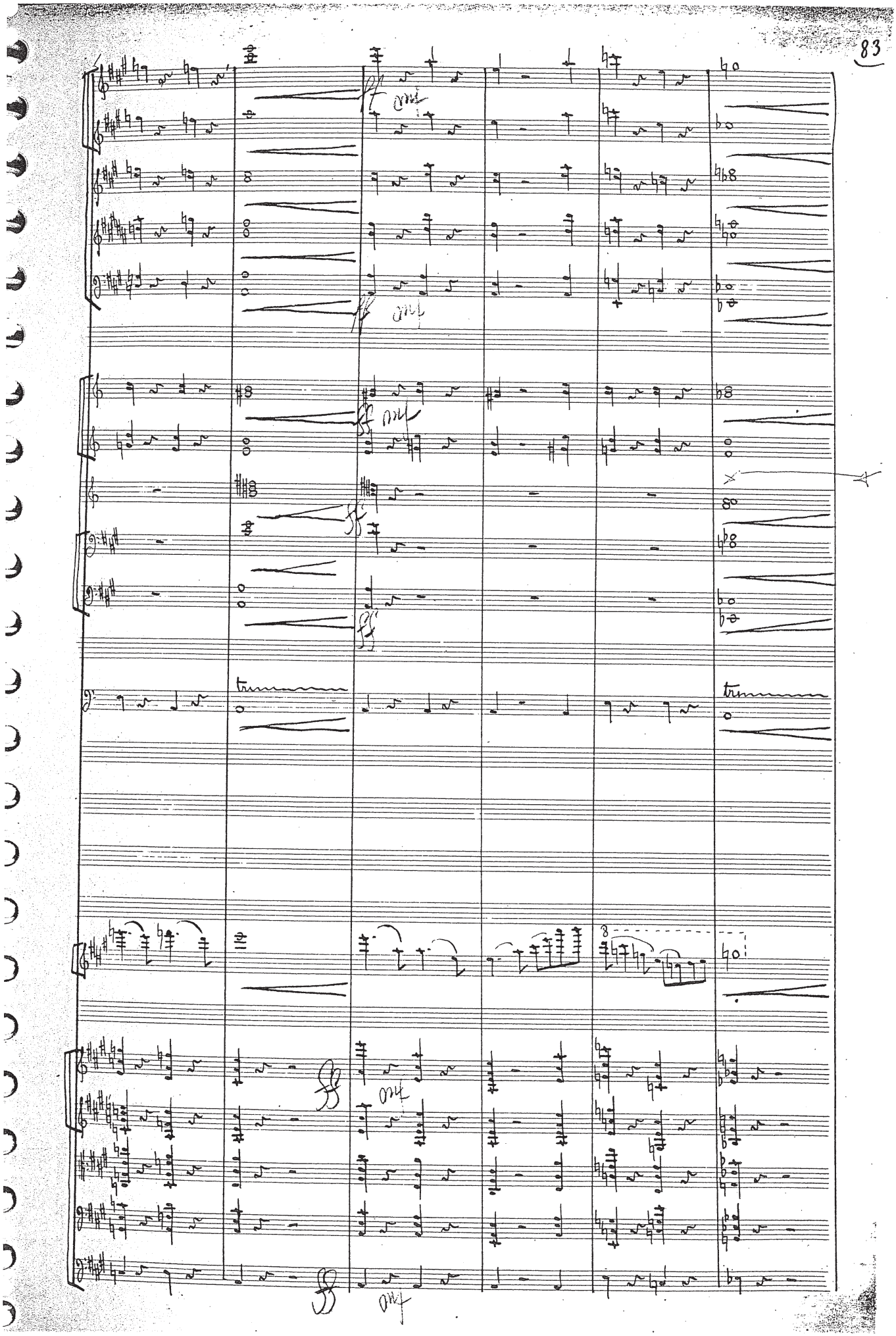

16
1° Solo
mf
1° Solo
P
16
P
mf
P
mf
P
mf
P
mf
P
mf
mf

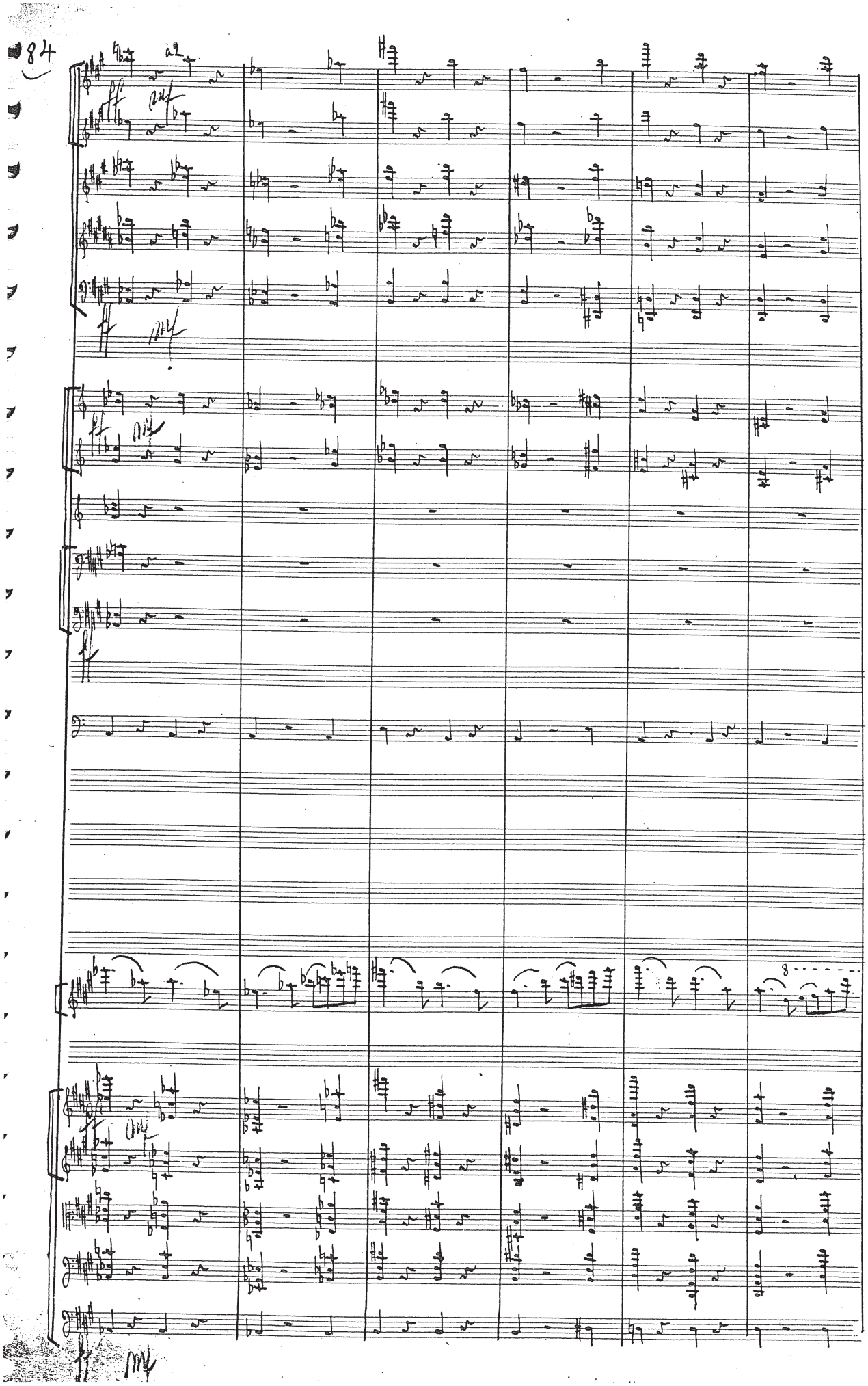

79
mf
mf
cresc.
cresc.
Div. arco
mf
pizz
cresc.
cresc.
mf
cresc.

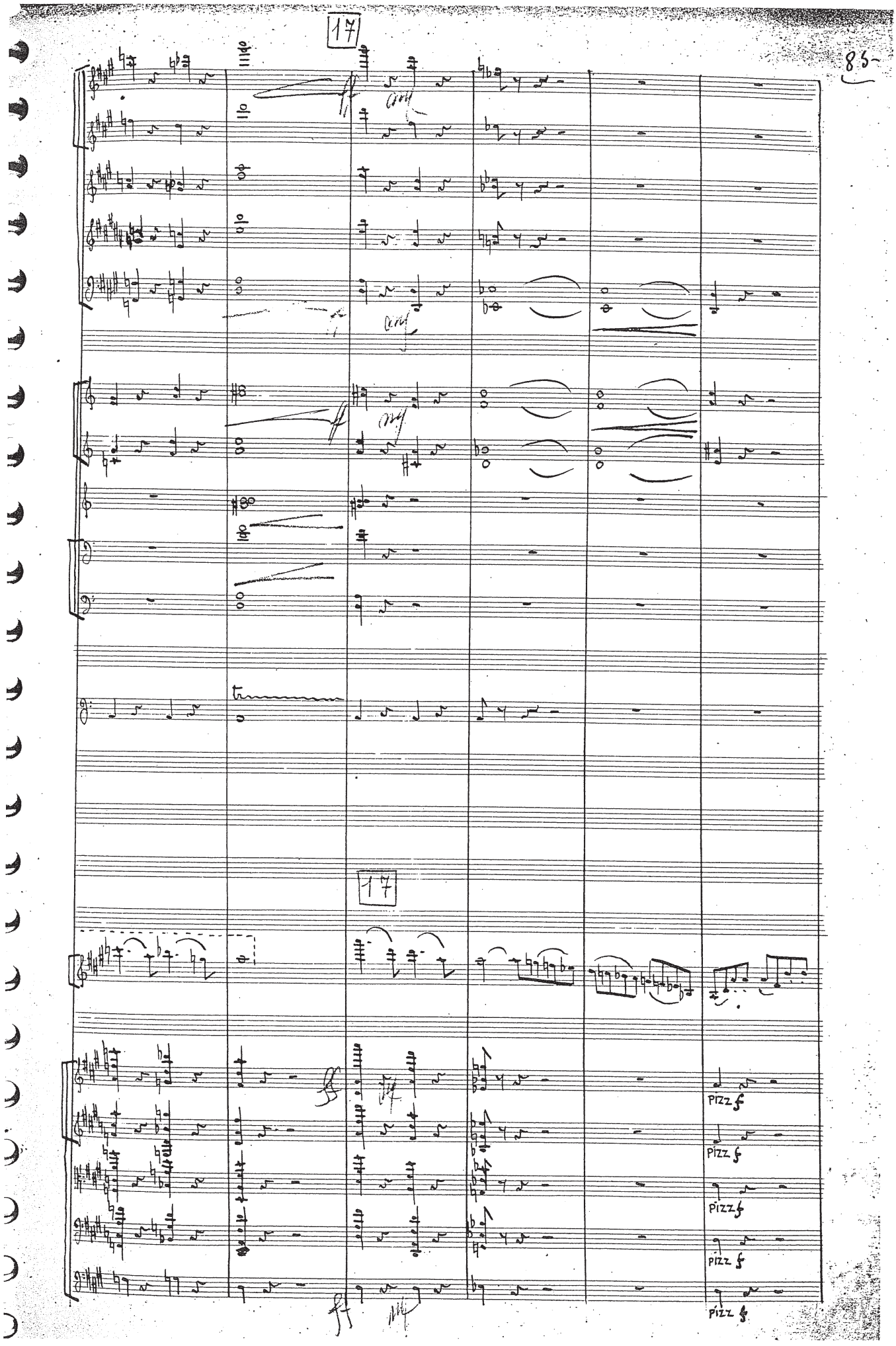

80
1° Solo
p
f
pp
cresc.
Solo harm.

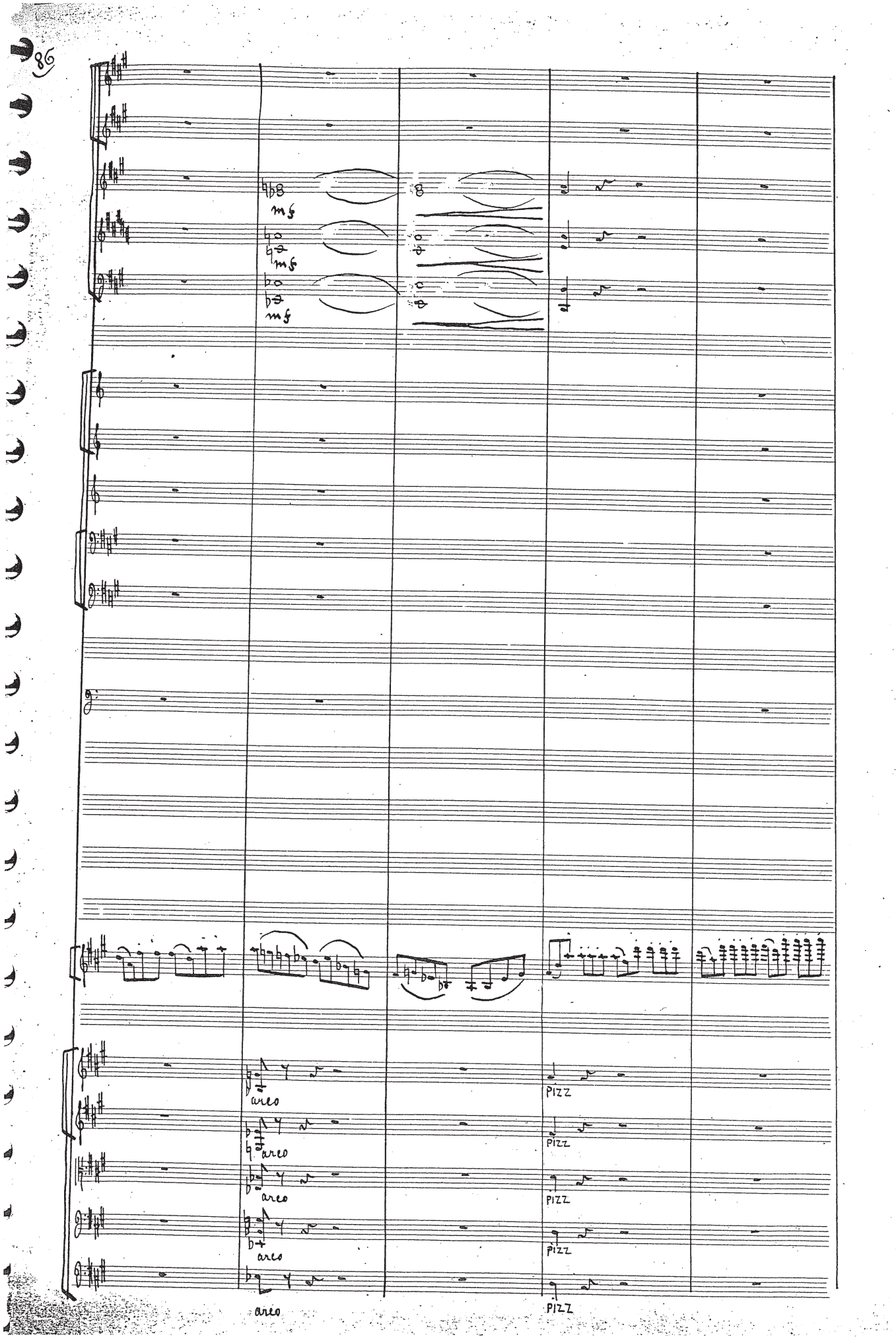

Rall. . . . A tempo
81
P
P
P
P
P
P
P
subito P
8 horn.
PP
Rall. . . . A tempo
DIV.
PP
P
con sordino
P
con sordino
P
con sordino
P
con sordino
PIZZ
PP
PP

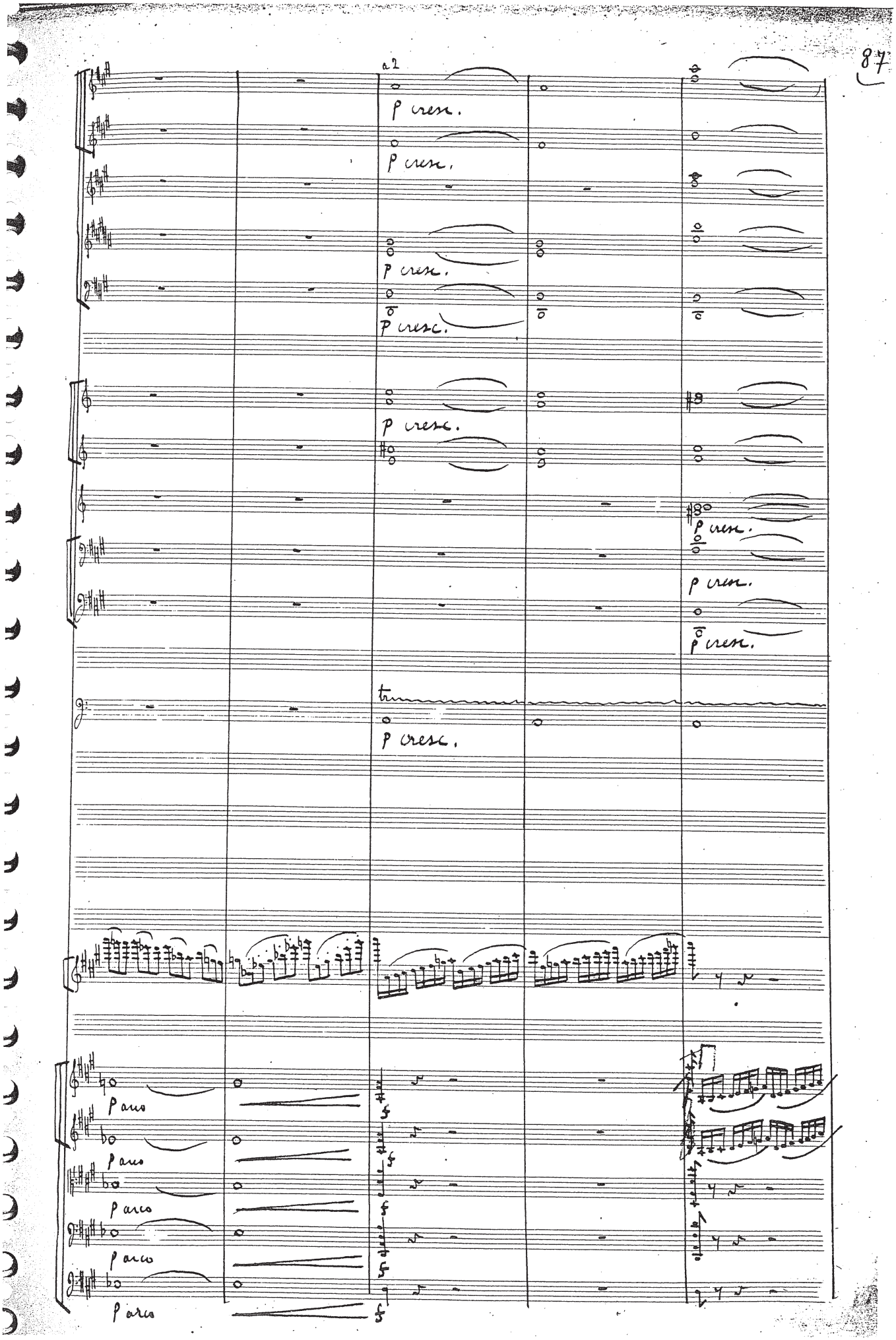

82
III
Allegro. (come nel 1mo movimento)
Flauti
Oboi
Clarinetti in sib
Fagotti
a2
p
cresc.
f cresc.
ff
Corni
Trombe
Tromboni
Trombone III e Tuba
Timpani
tr
a2
Violino principale
Violini 1mi
Violini 2di
Viole
Violoncelli
Contrabassi

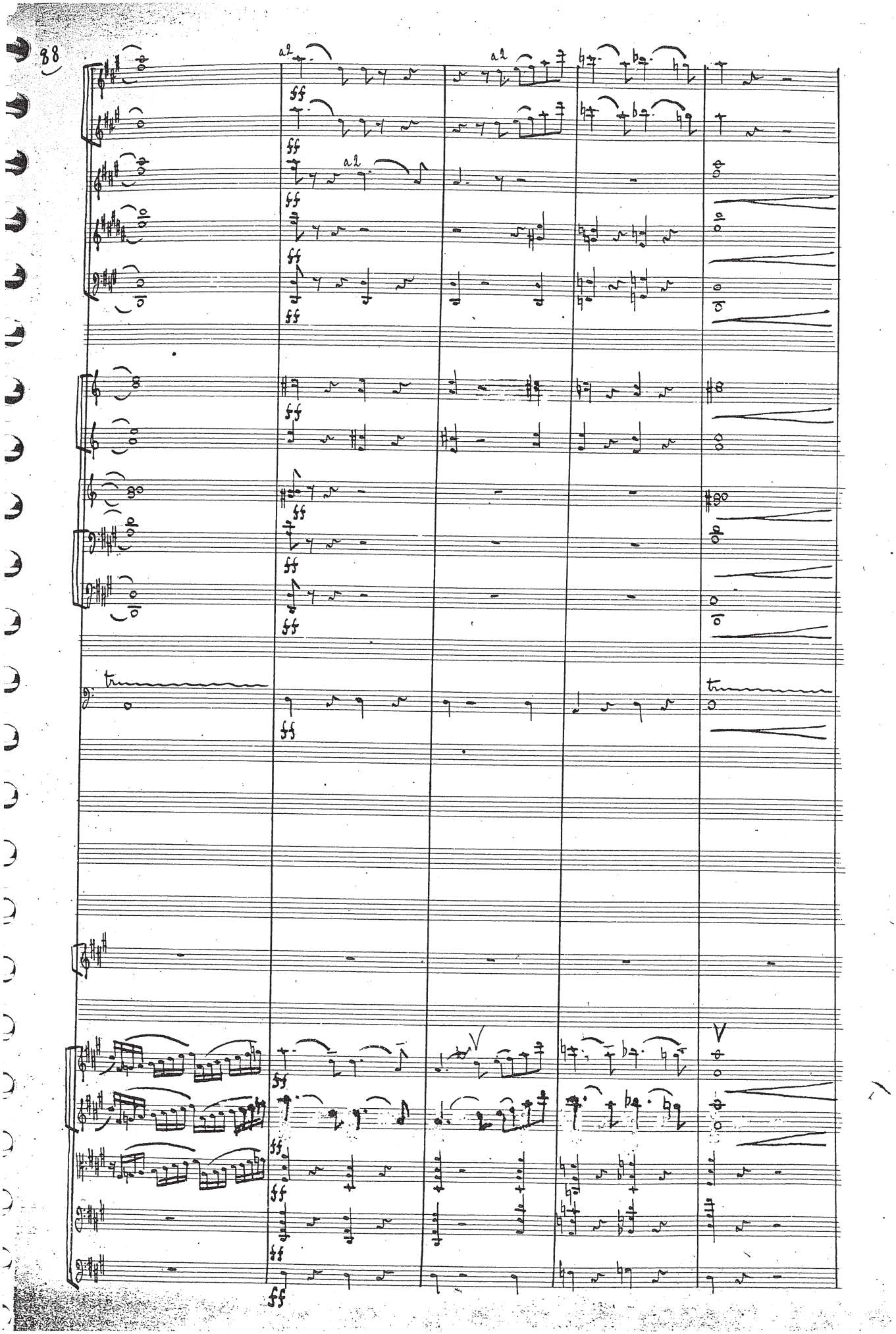

83

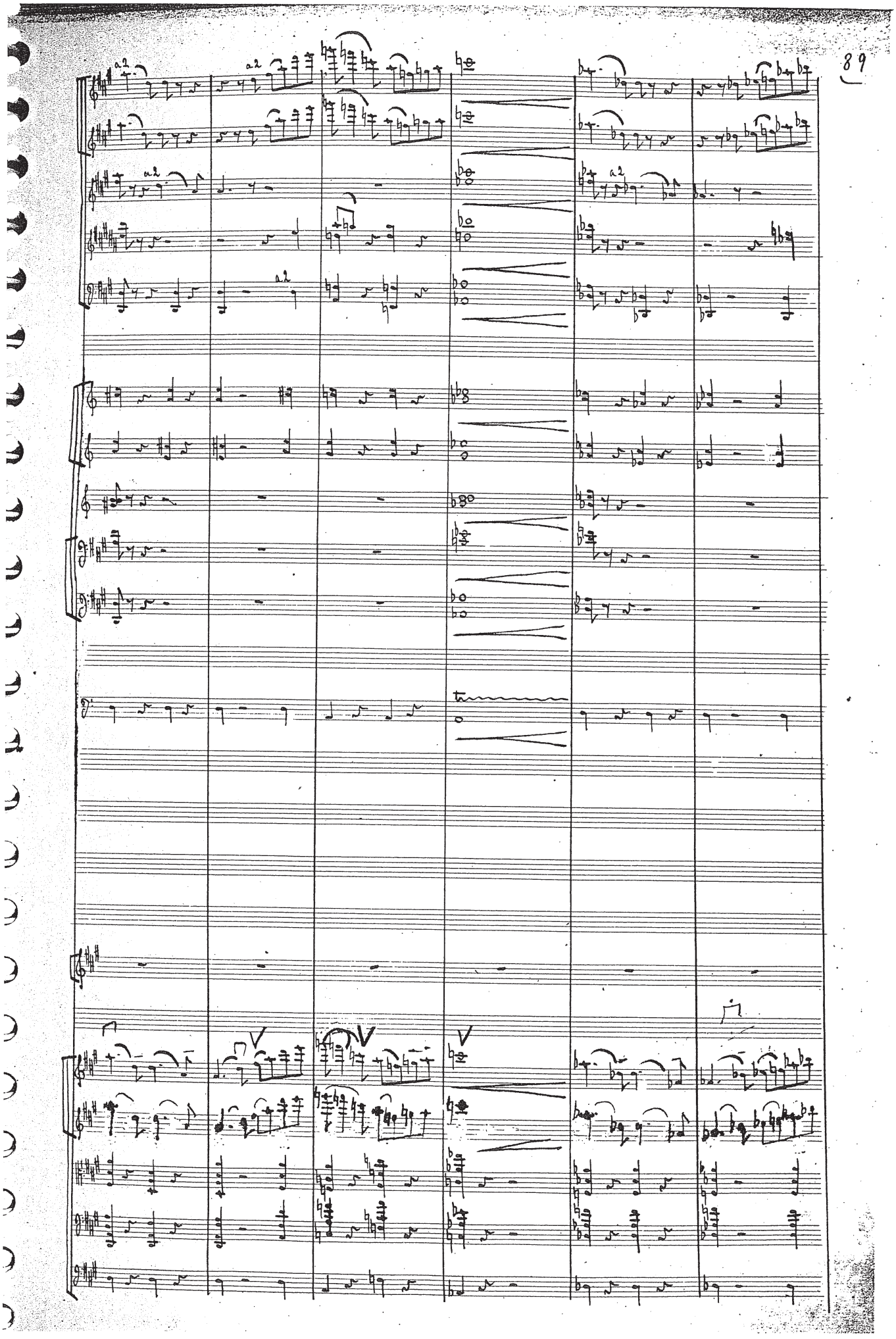

84
a2
8

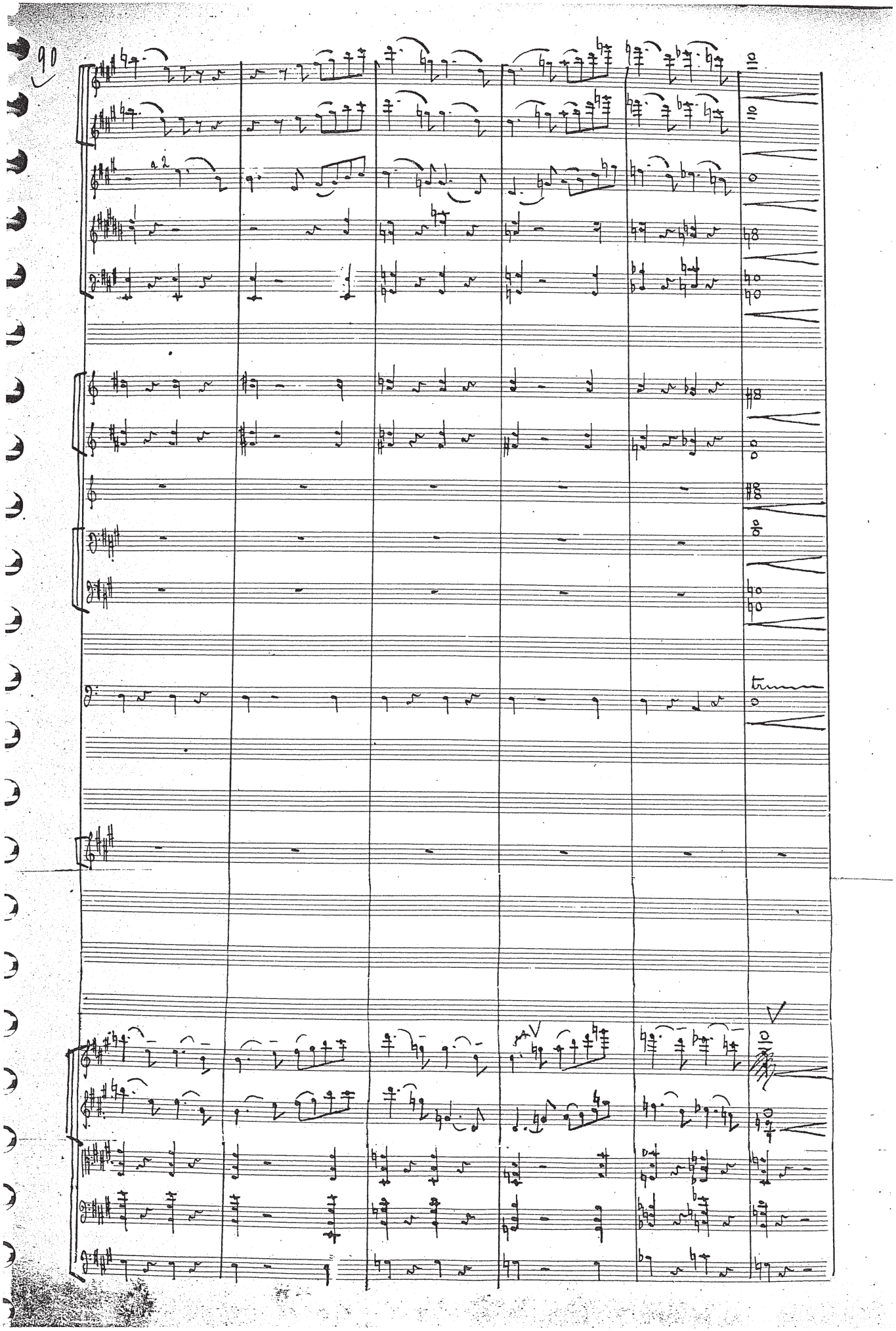

17
85
17
Pizz
Pizz
Pizz
Pizz
Pizz

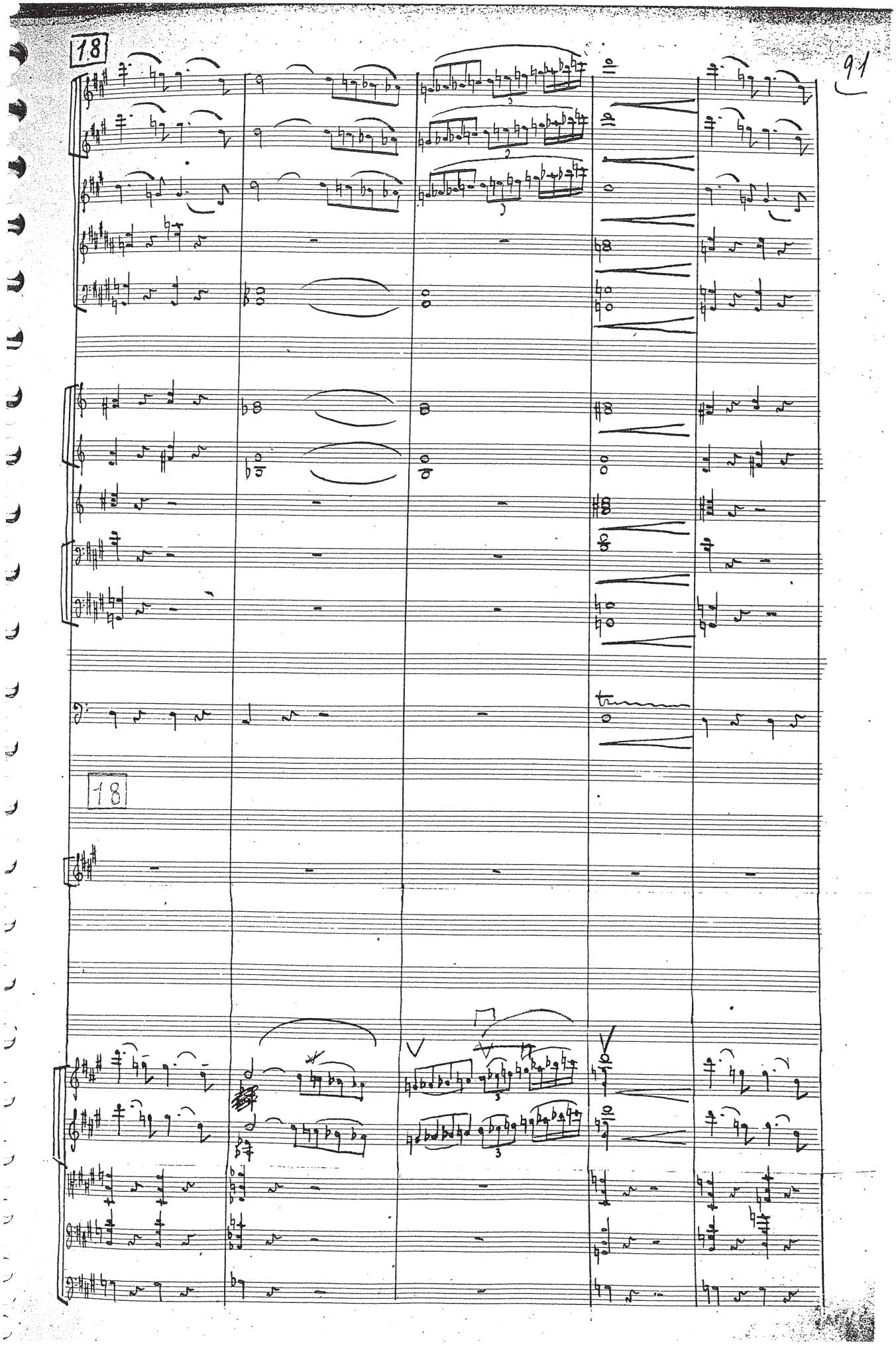

86
mf
mf
mf
arco
arco
arco
arco
arco
PIZZ
PIZZ
PIZZ
PIZZ
PIZZ

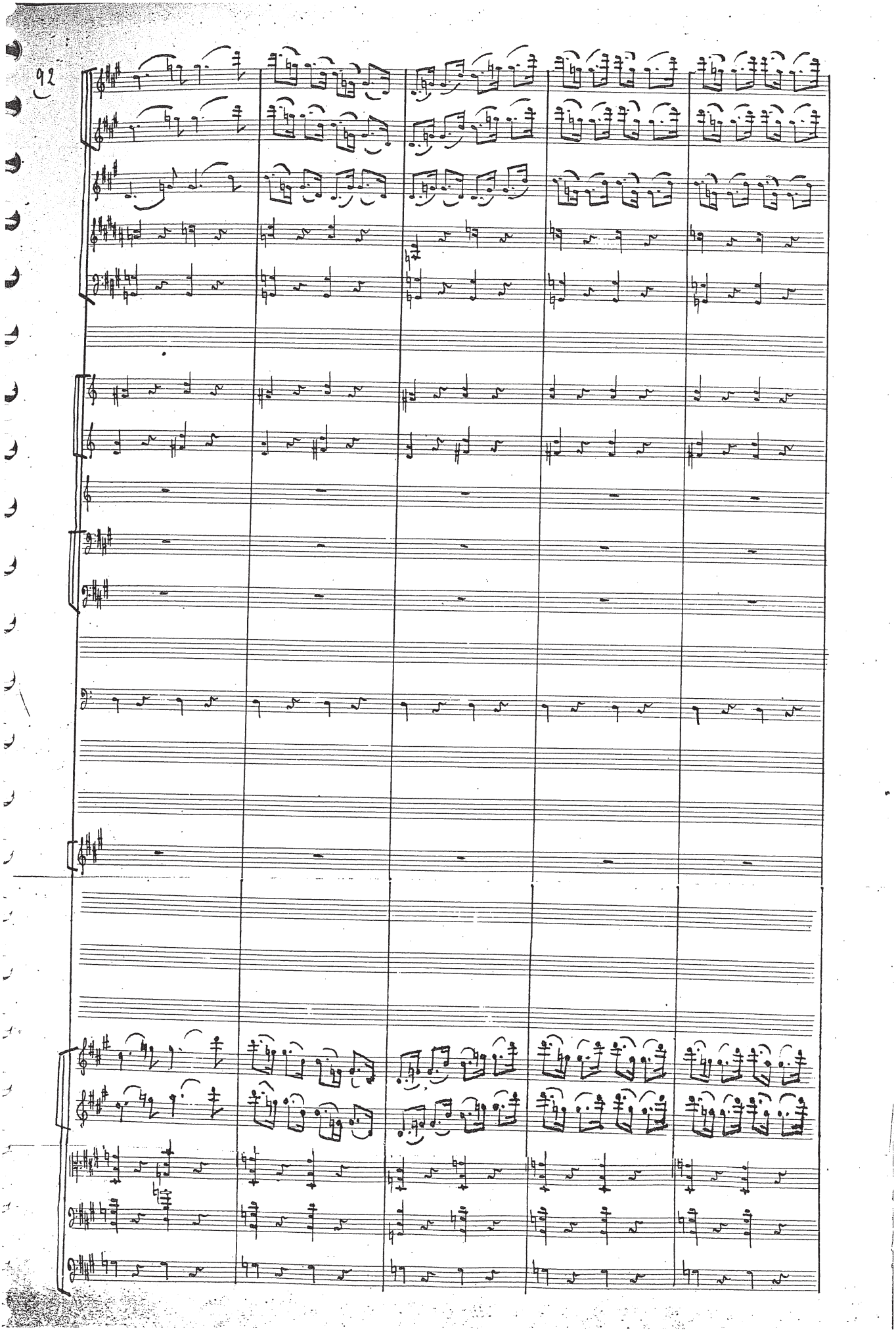

a2
p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.
tr
p cresc.
p arco
p arco
p arco
p arco
p arco
f
f
f
f
f


88
a2
a2
a2
ff
tr
V

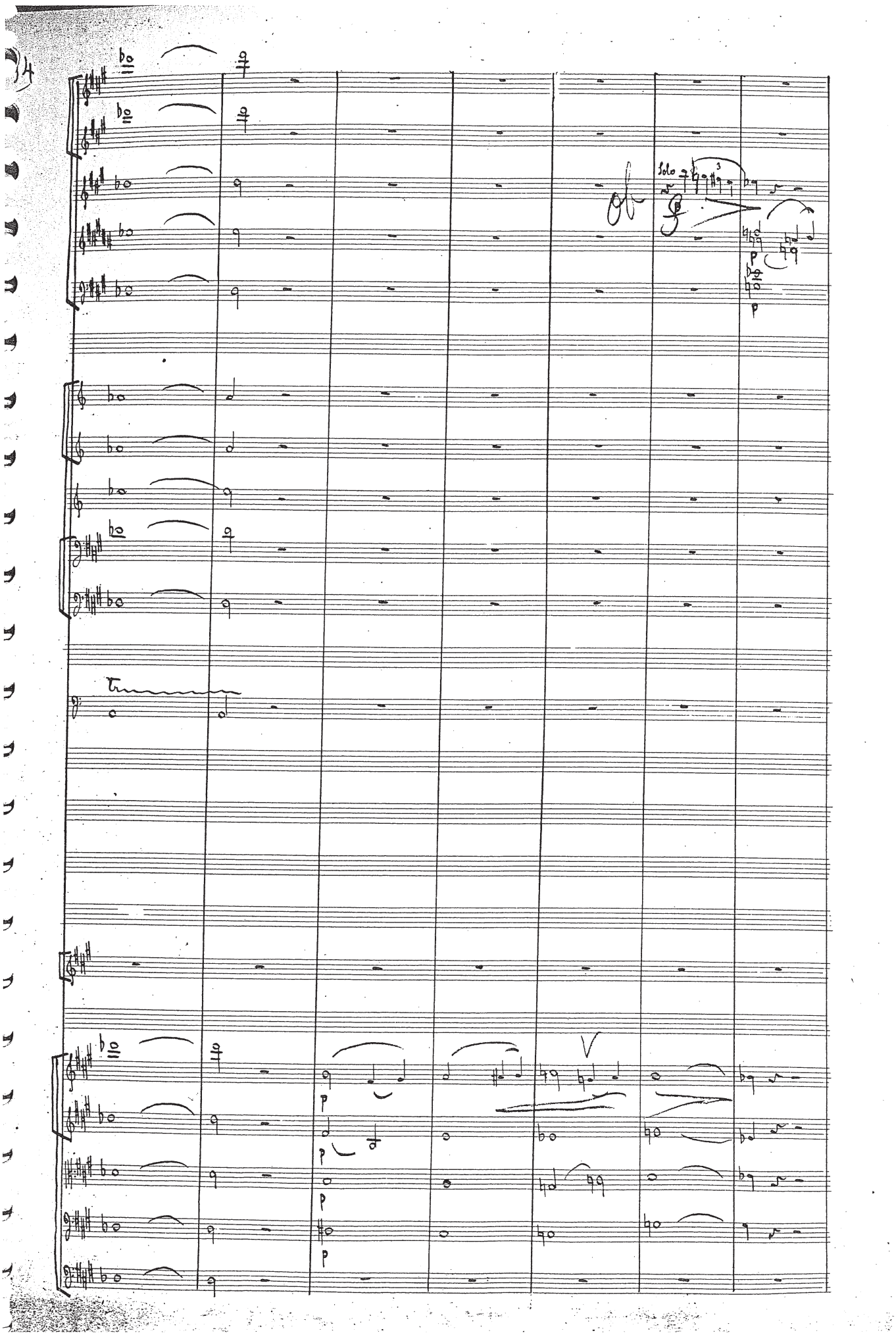

89

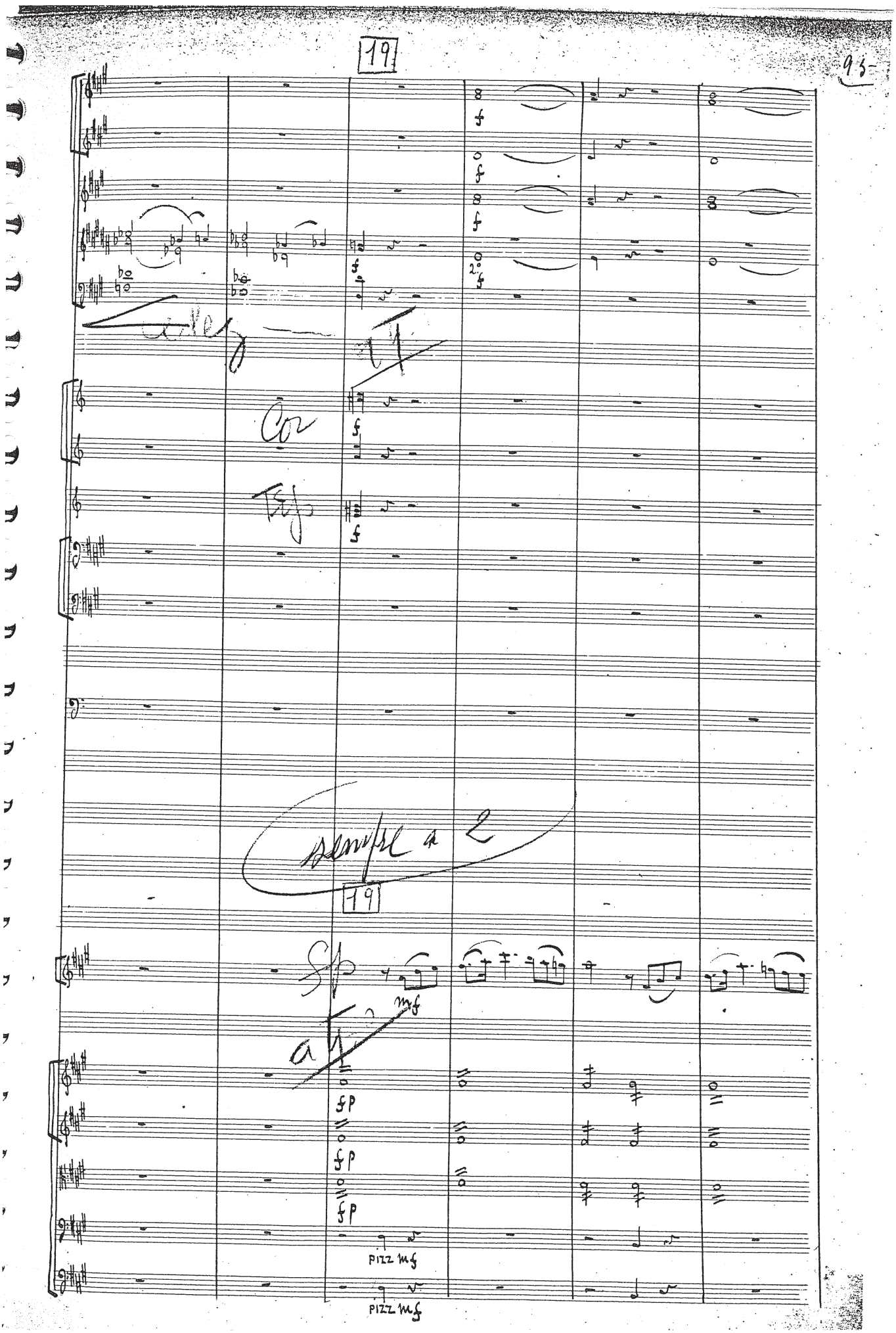

90
a 2
trumm
V

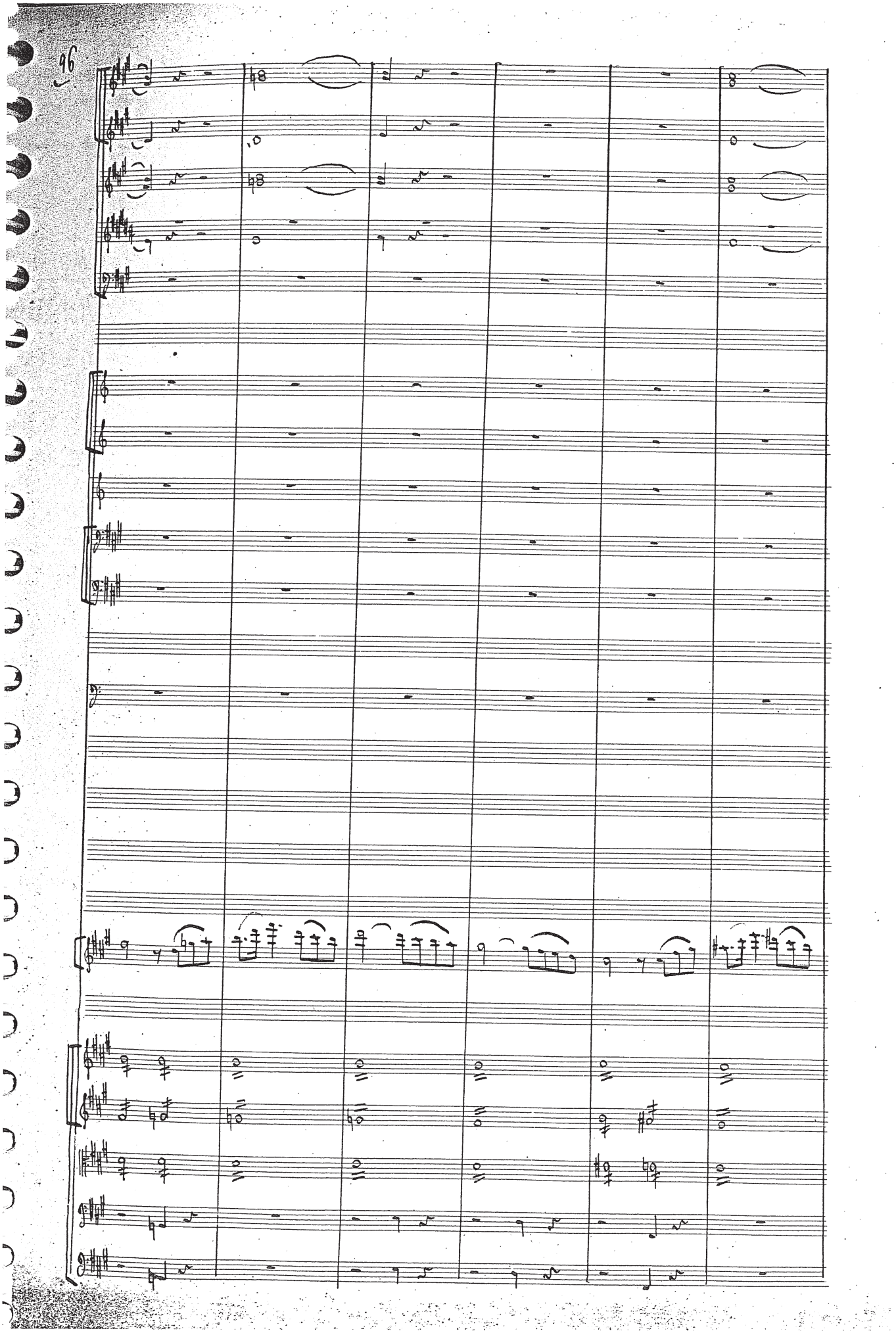

18
91
18

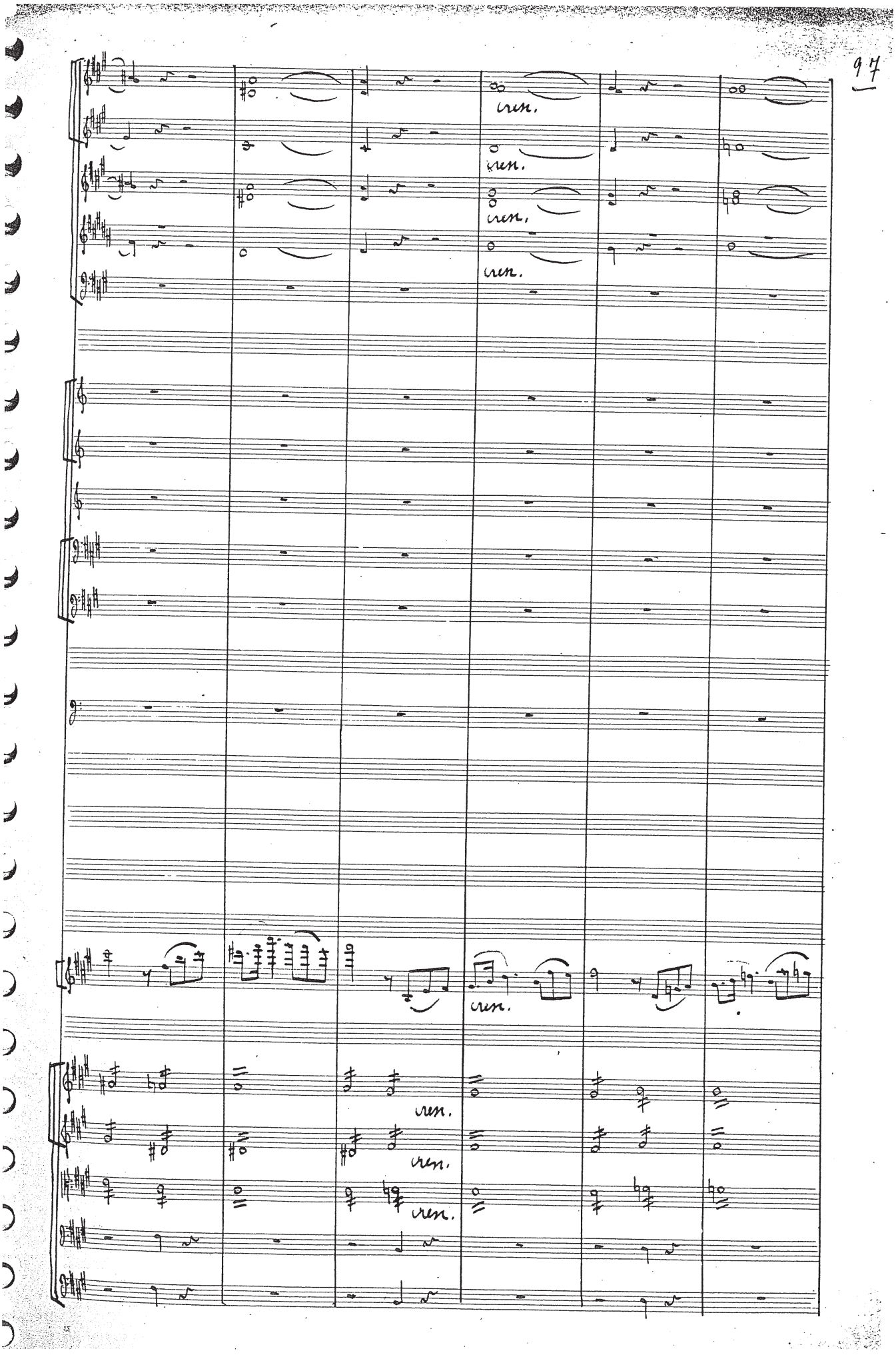

92

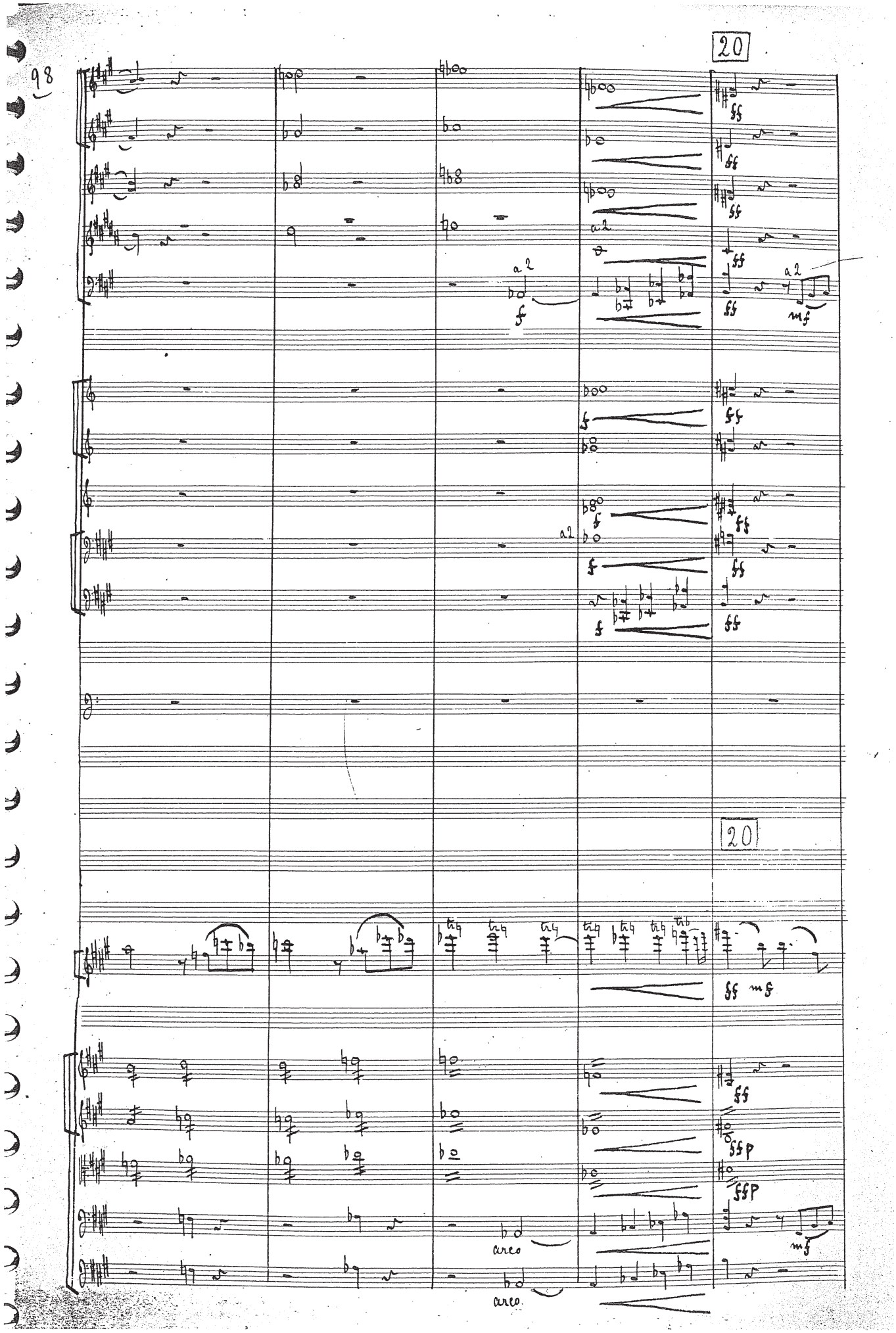
93
a2
a2
a3
a2
Unis
a2

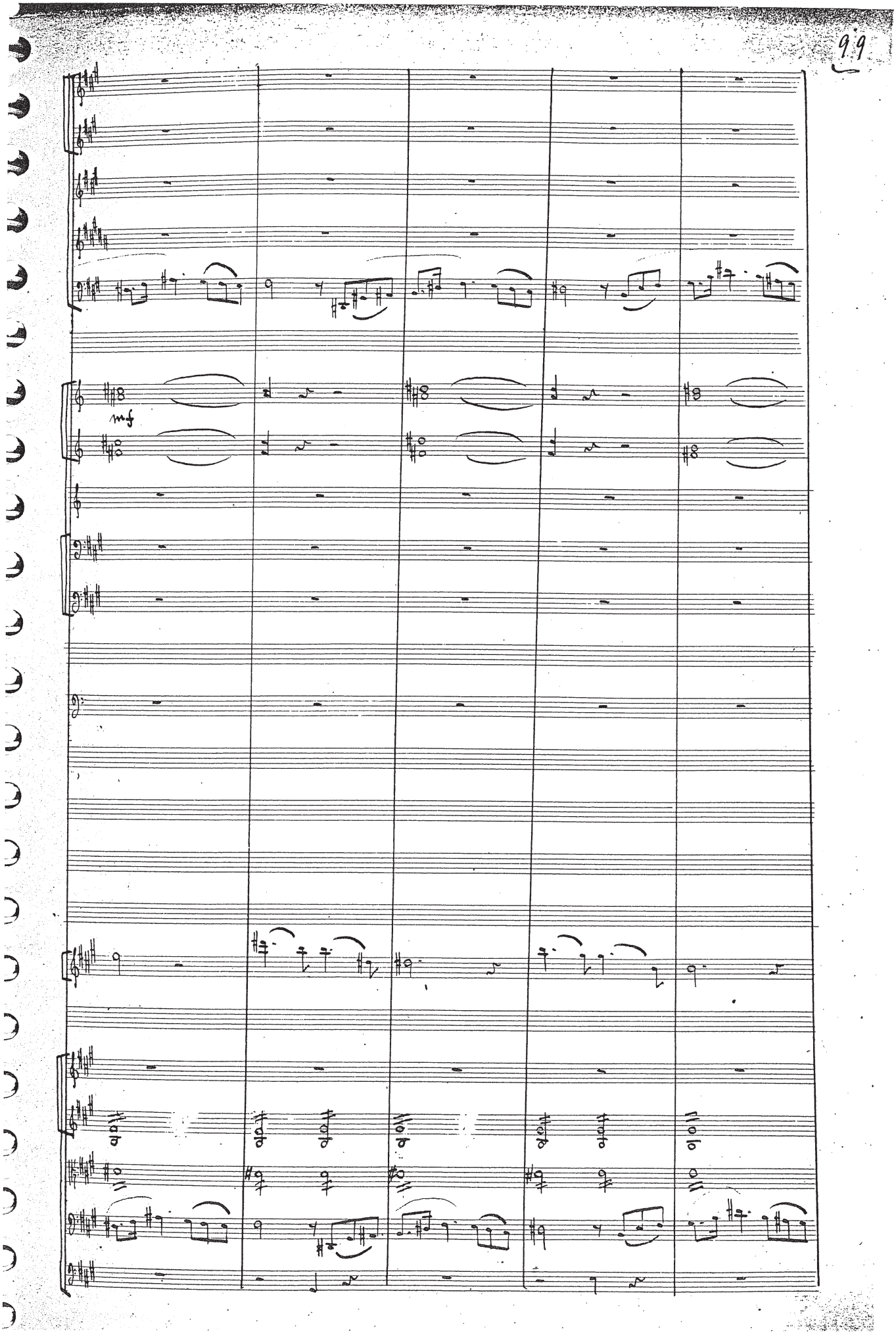

Solo

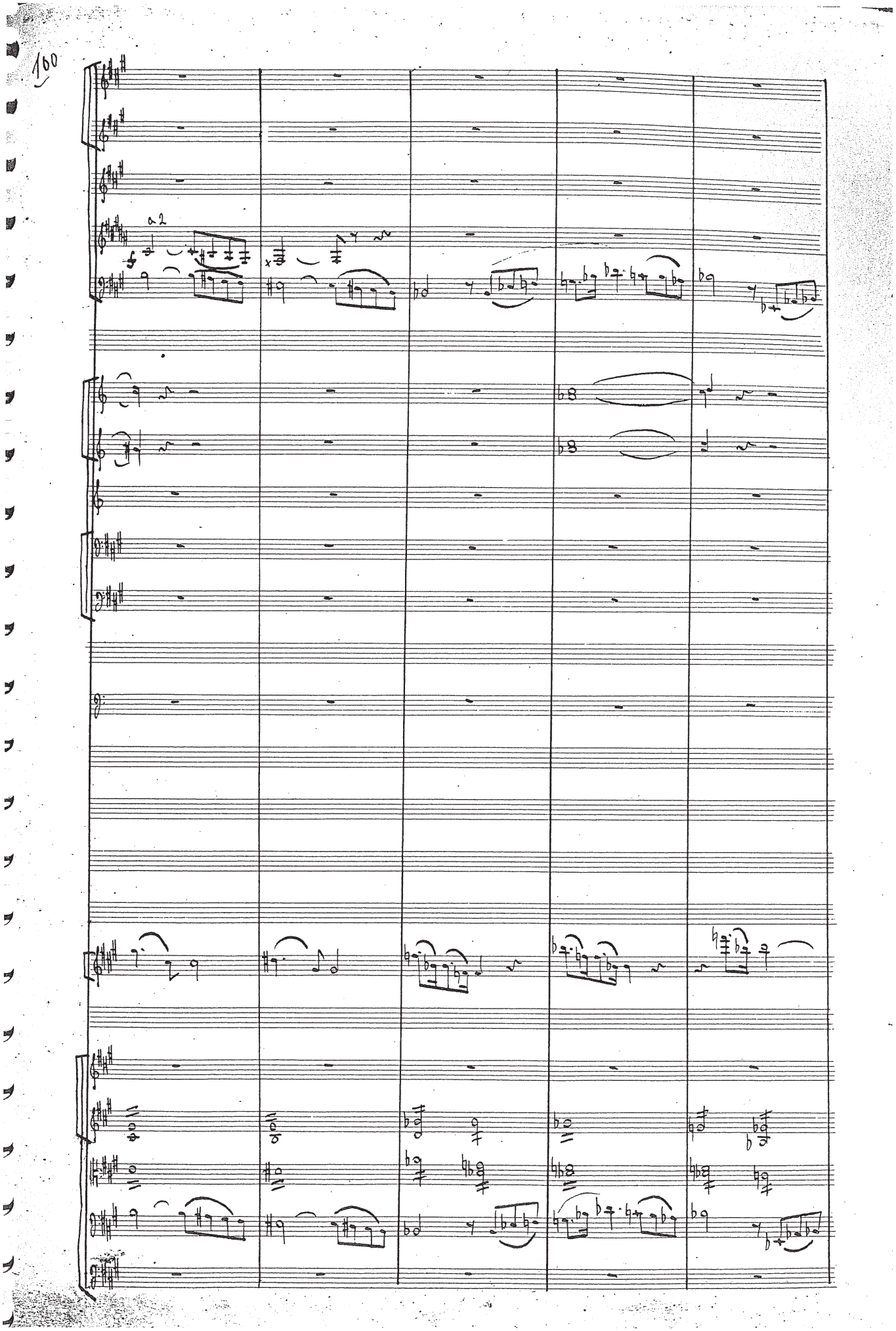

19
Cor
Trp
sempre a 2
19
Sfp
mf
a 1
fp
fp
fp
pizz mf
pizz mf

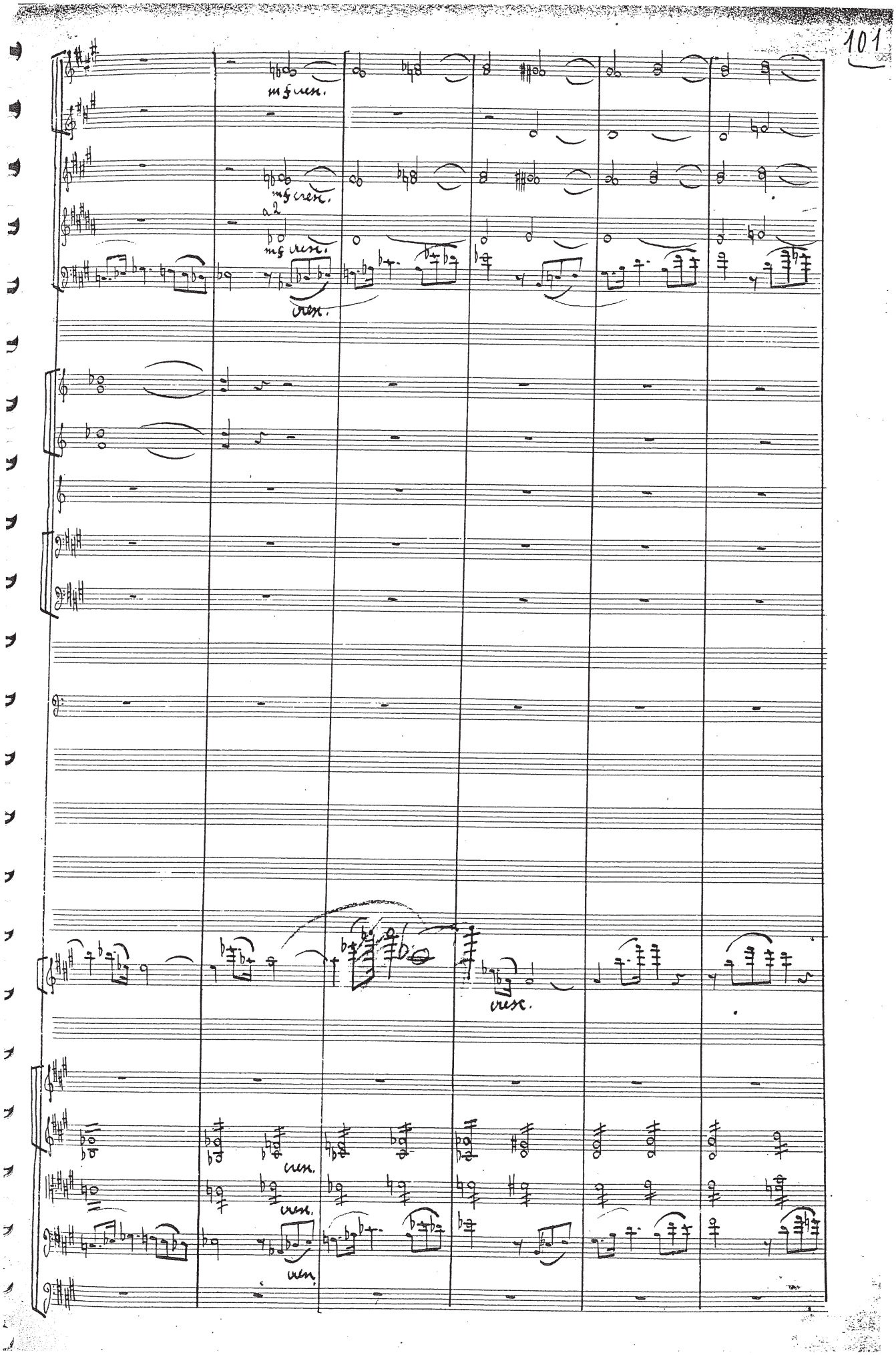

96

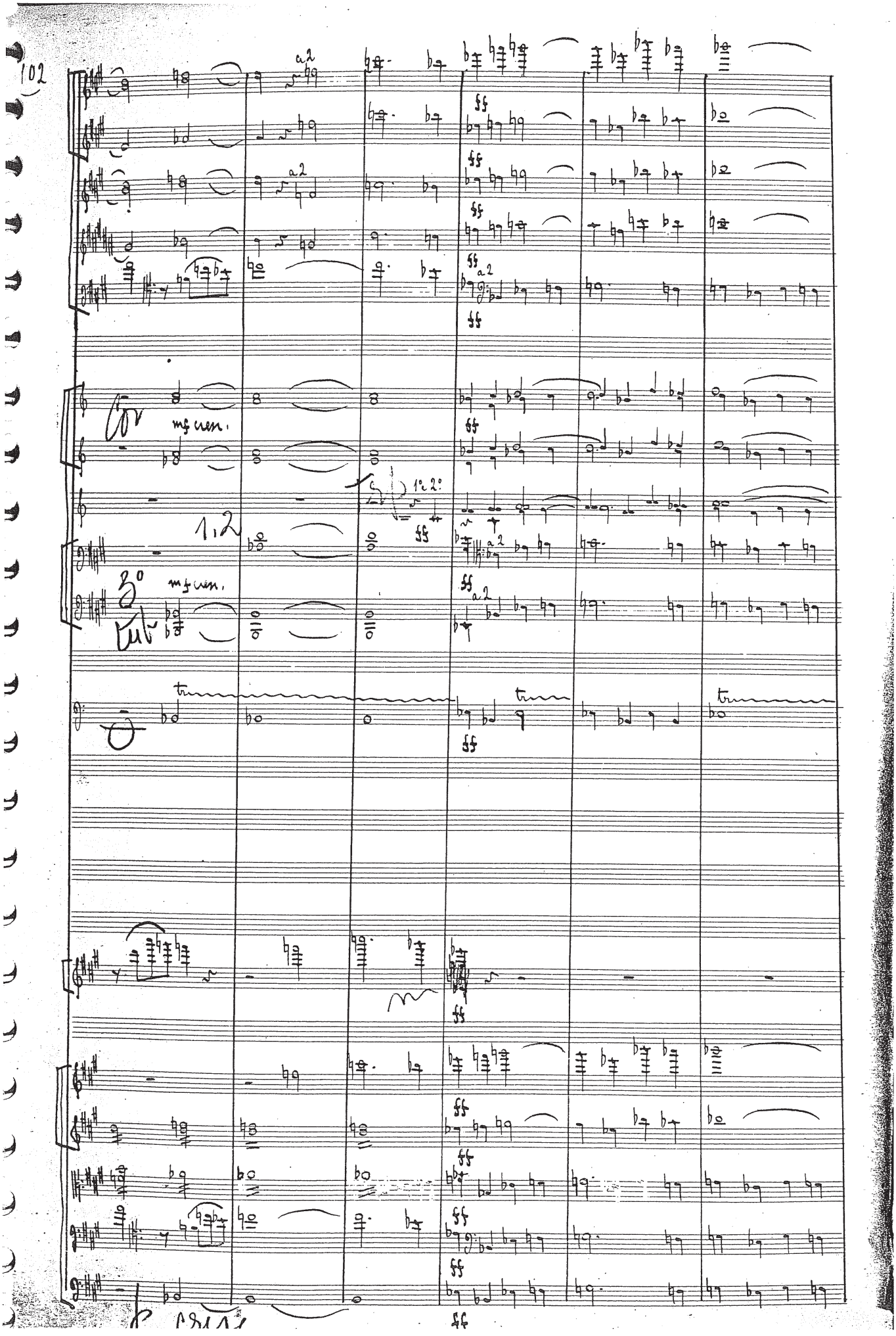

97
ren.
ren.
ren.
ren.
ren.
ren.
ren.

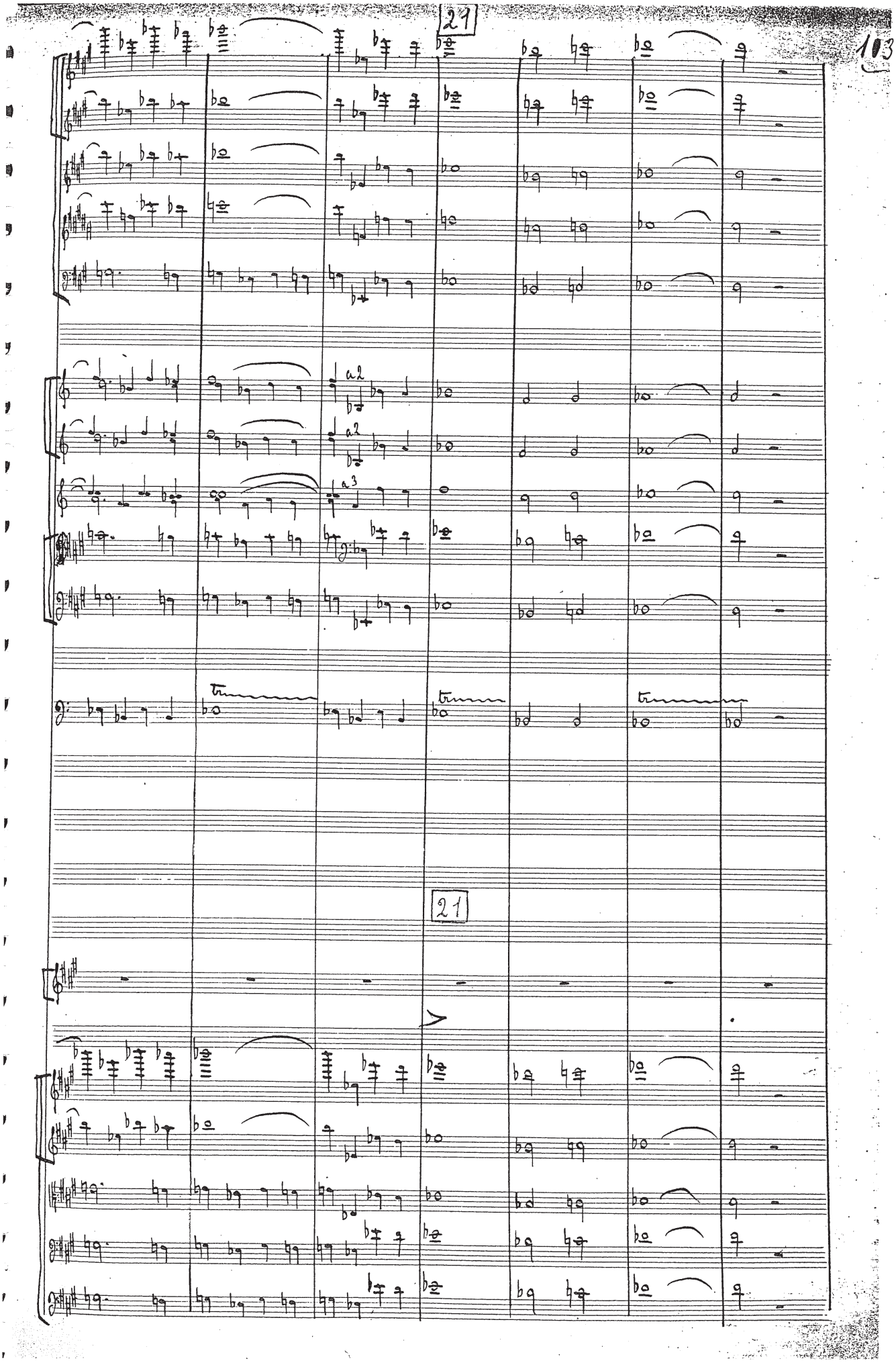

98
20
a 2
f
ff
mf
20
ff mf
ffp
arco
arco

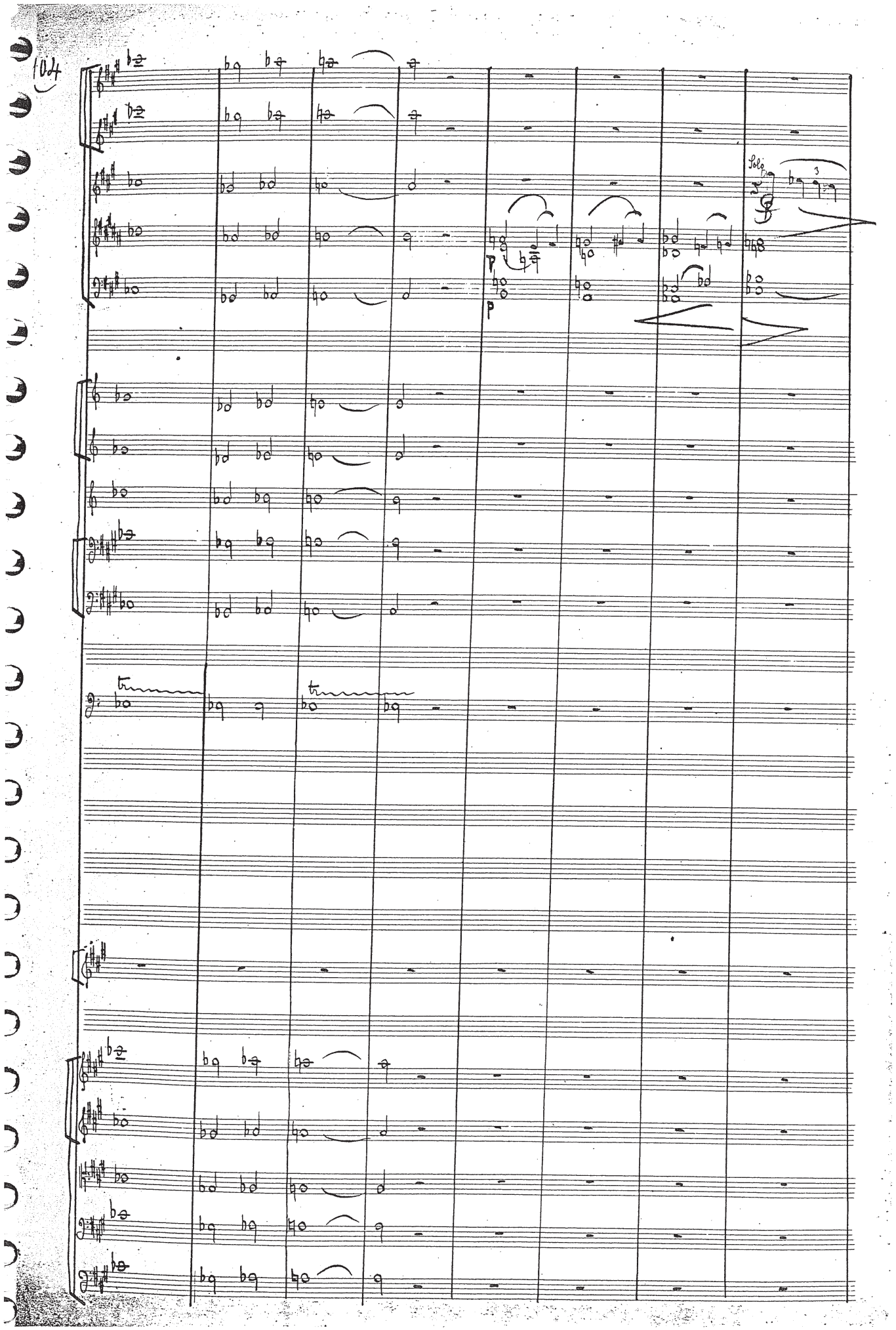

99
mf

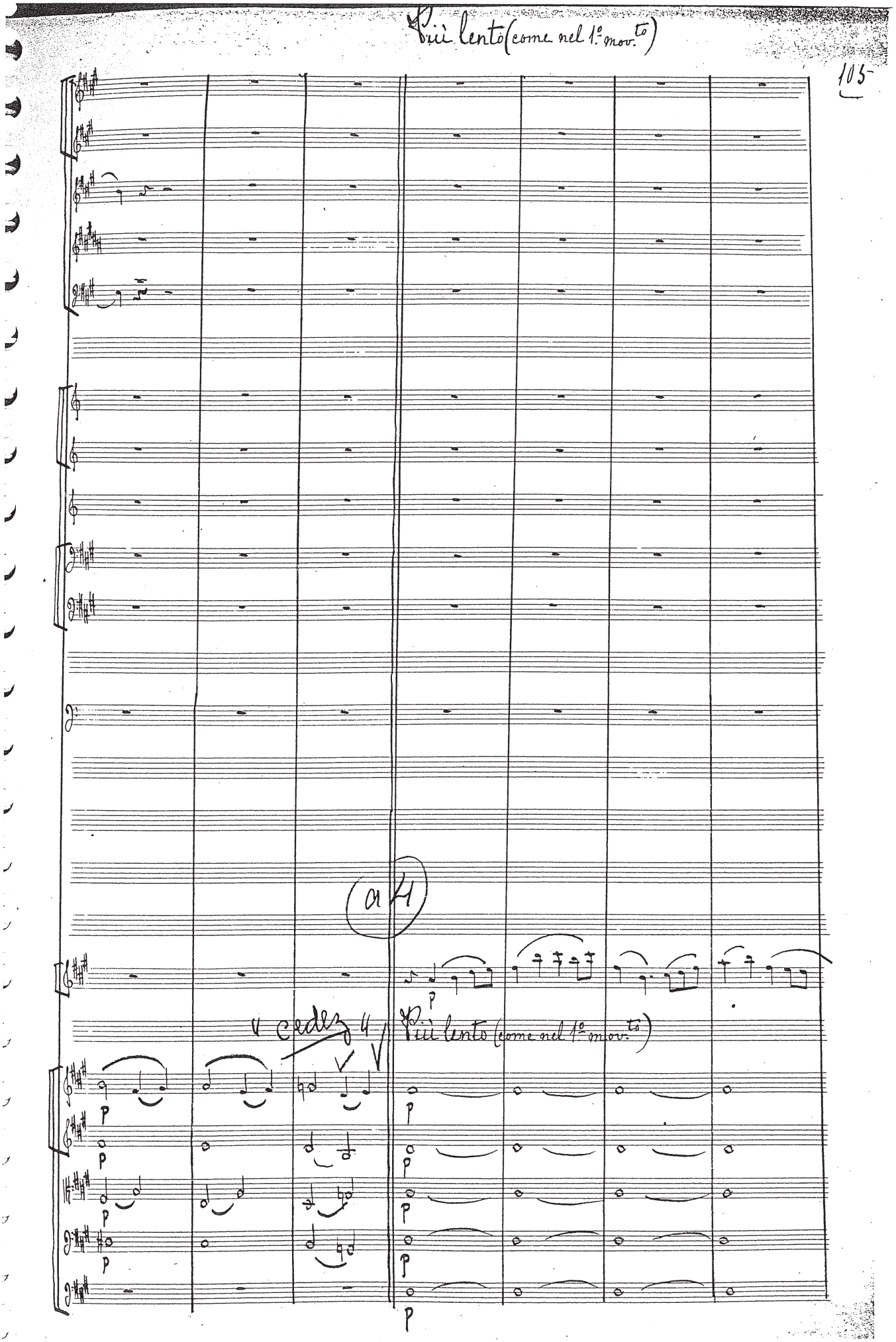

160
a2

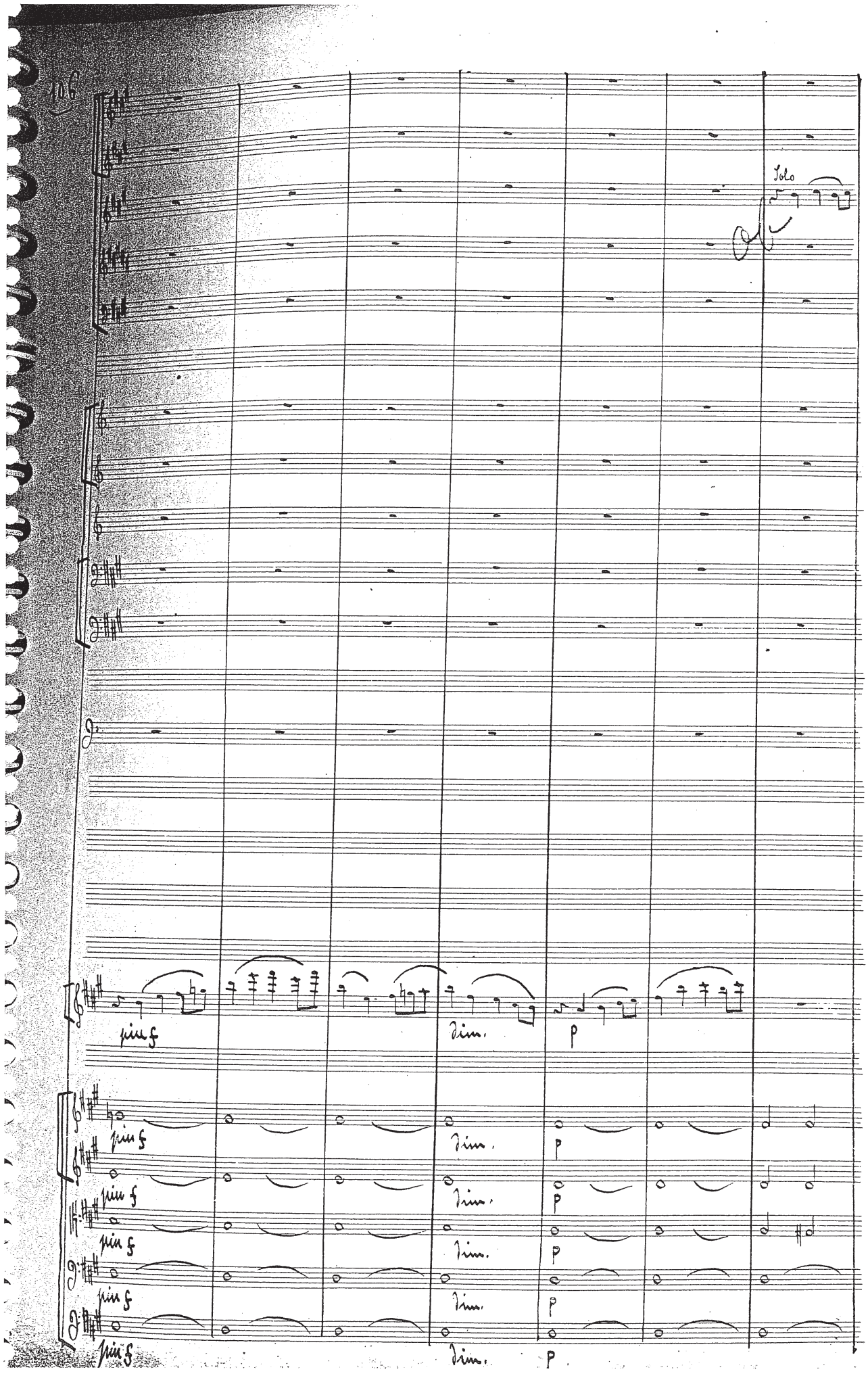

mf cresc.
mf cresc.
a2
mf cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

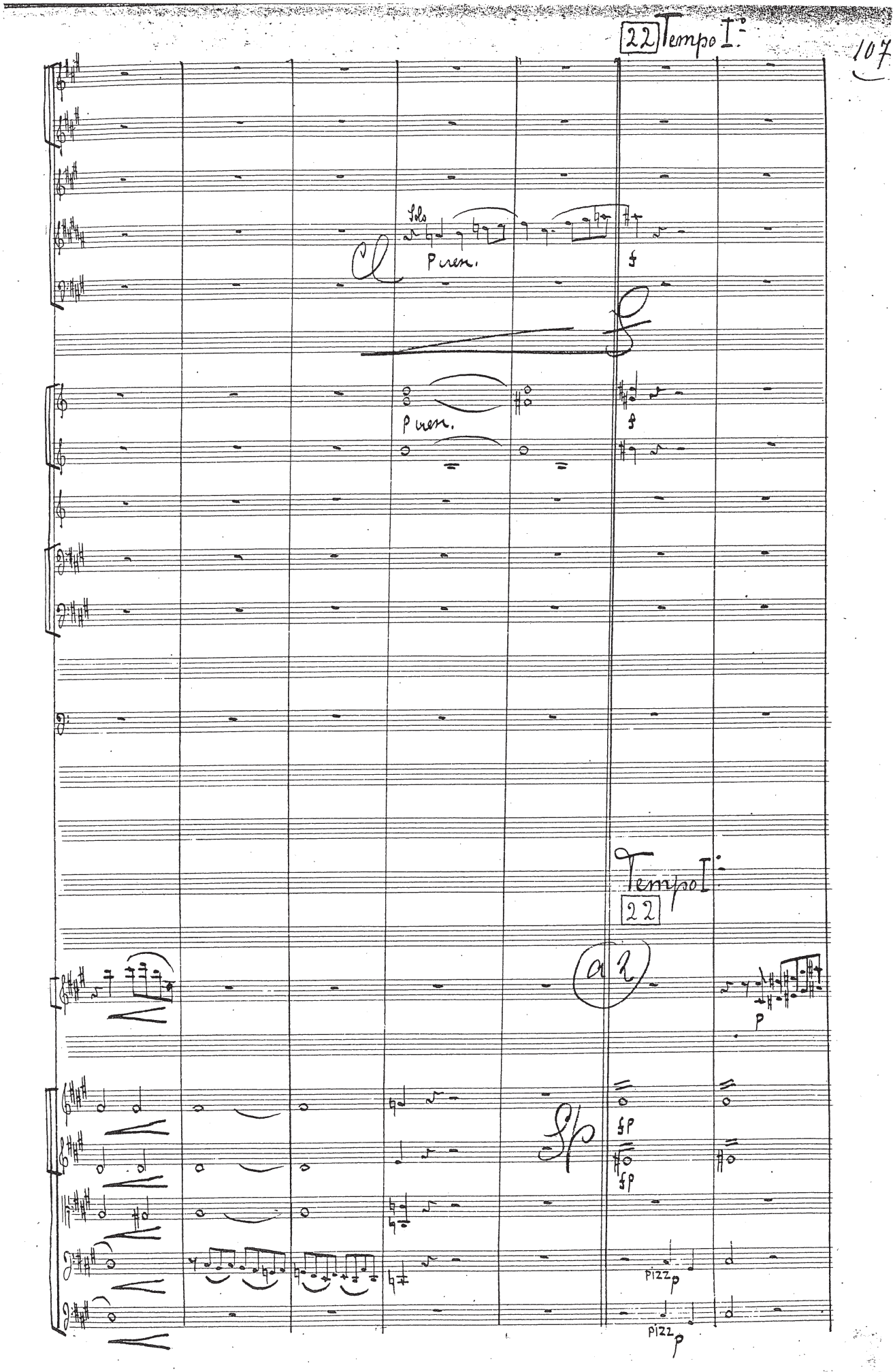

102
a2
ff
Cor
mf cresc.
1.2
3°
Tub
tr
1° e 2°

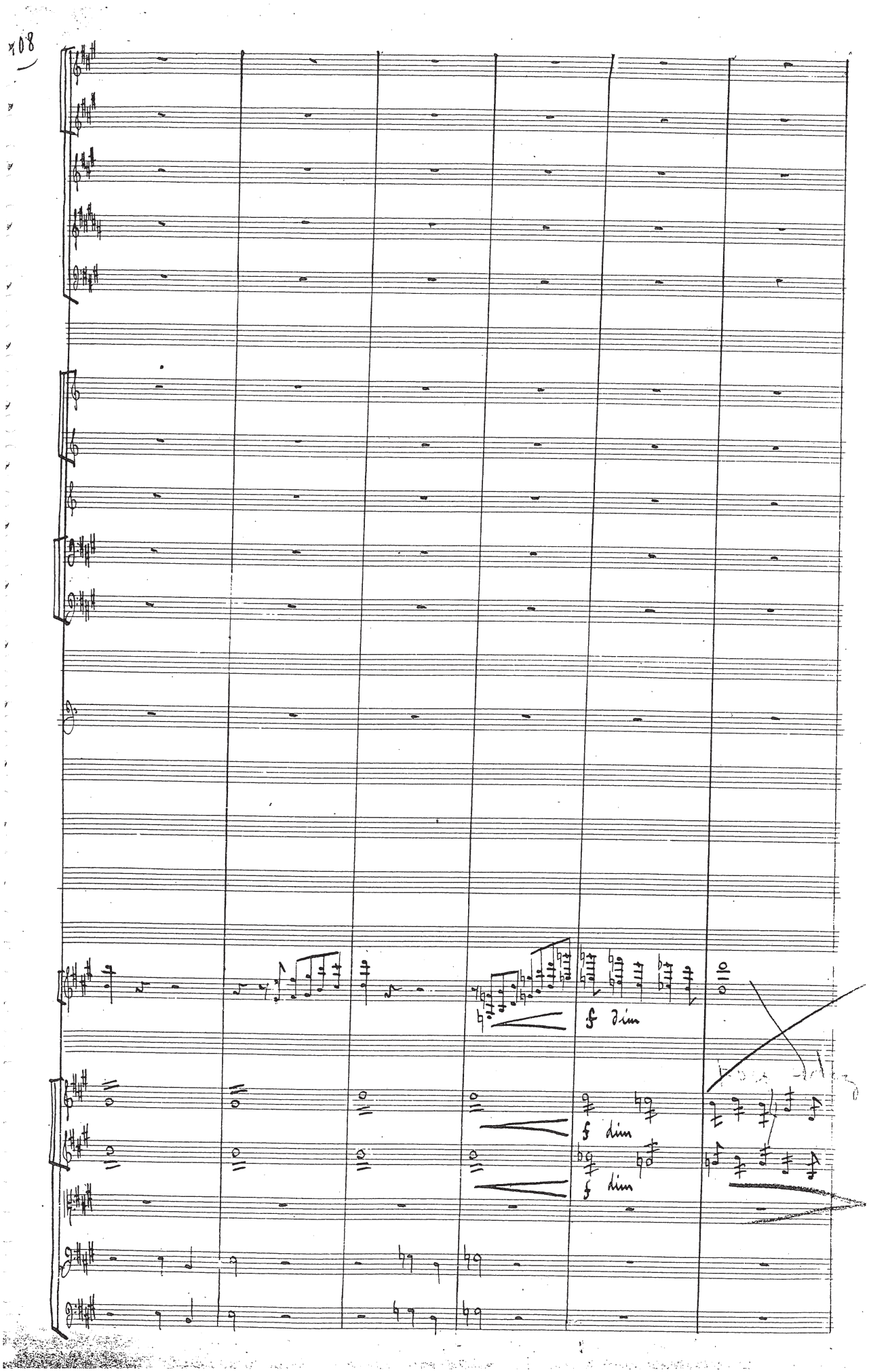

21
103
a2
a2
a3
21

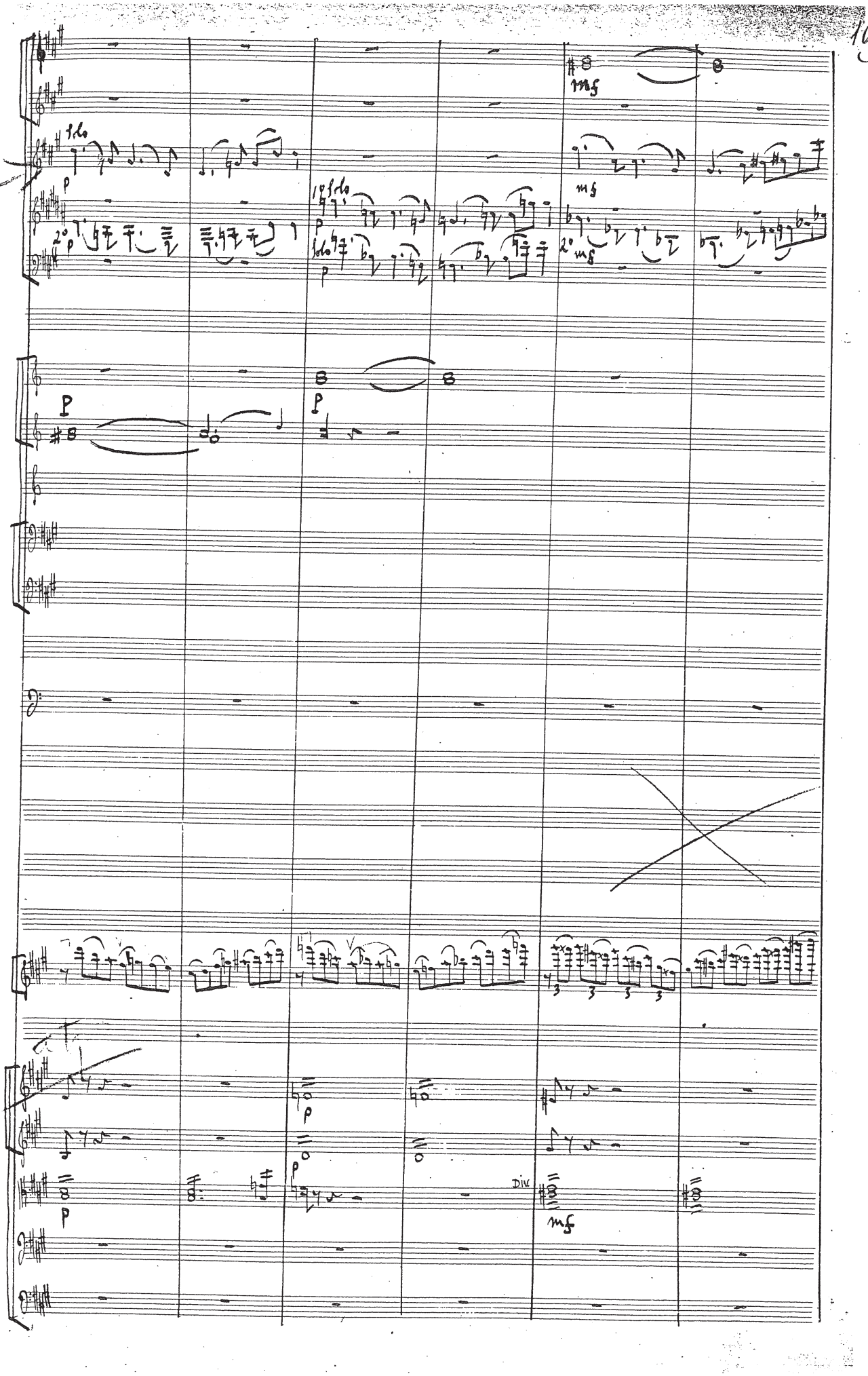

104
Solo
3
p
p

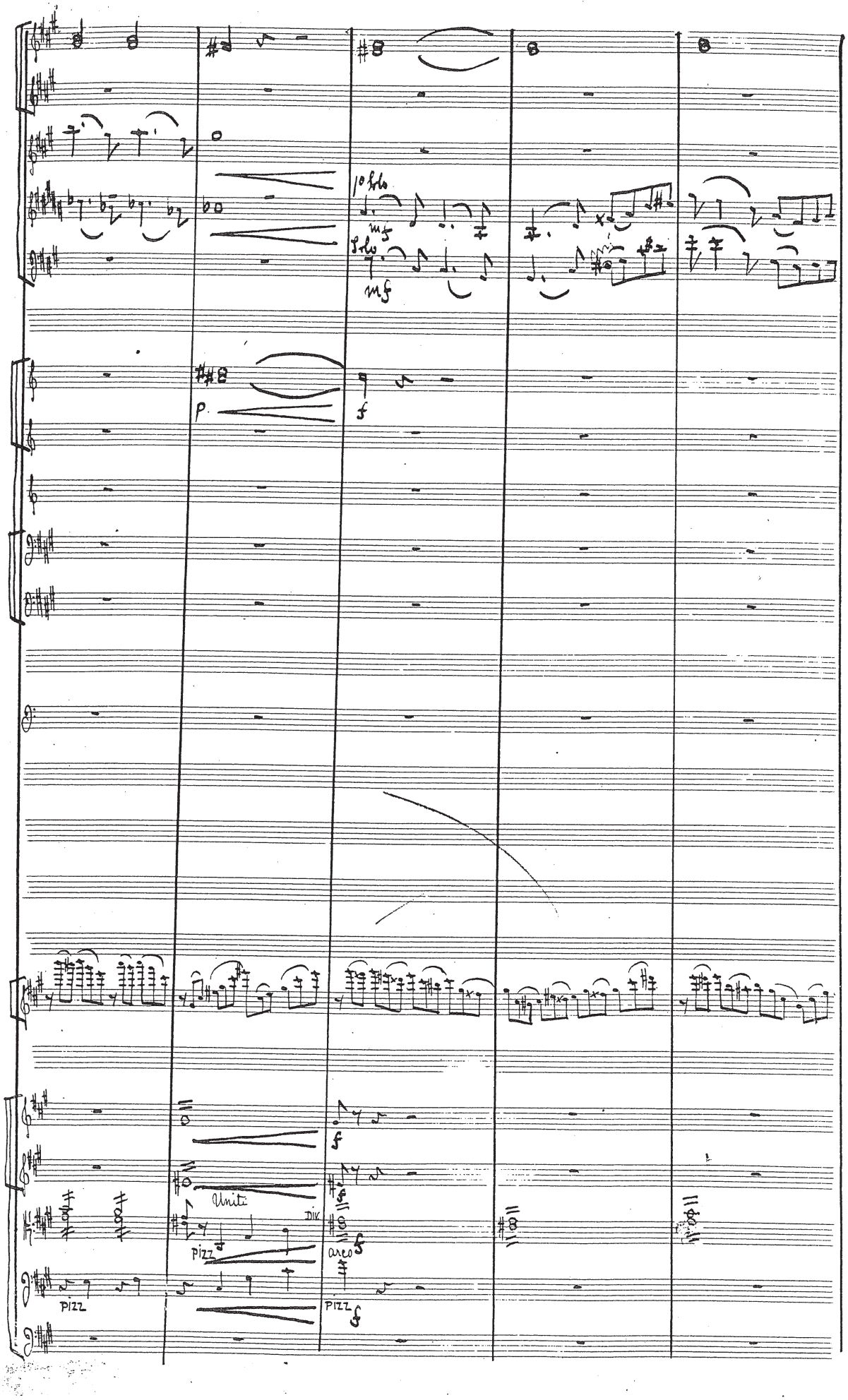

Più lento (come nel 1.mo mov.to)
105
(a 4)
4 cedez 4
Più lento (come nel 1.mo mov.to)

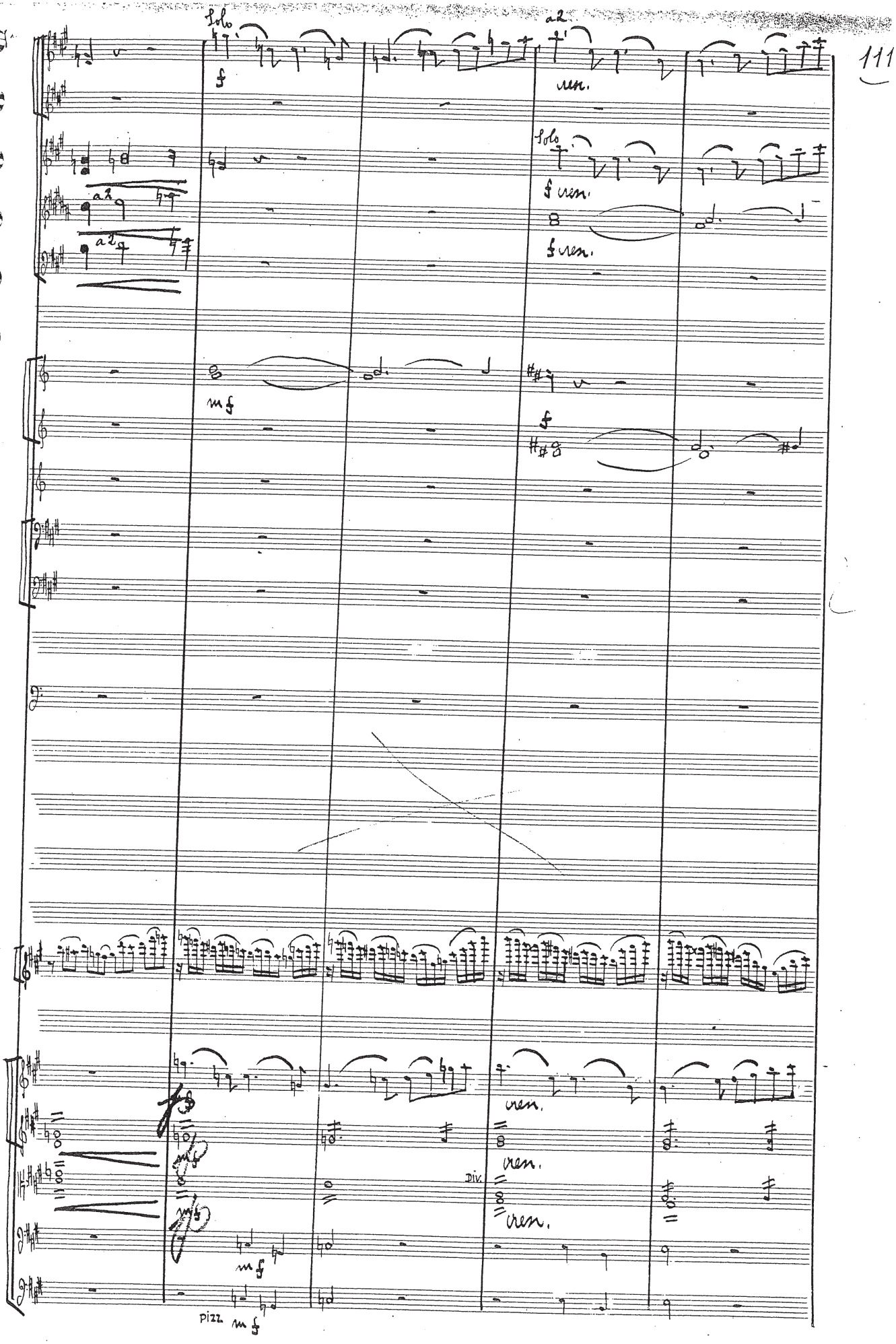

Solo
pizz.
dim.
p

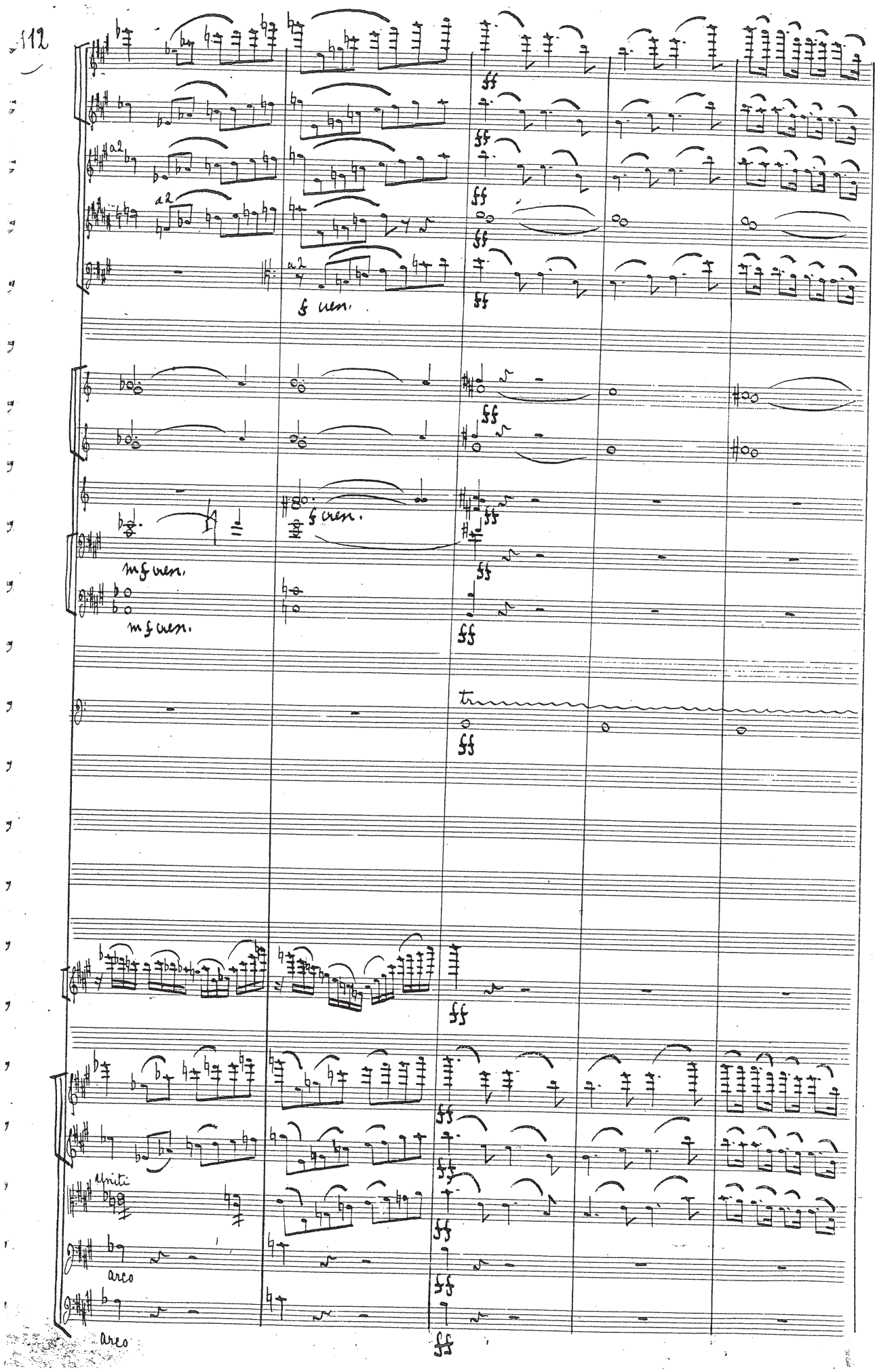

22 Tempo I°
107
Solo
Cl
p cresc.
f
p cresc.
f
Tempo I°
22
a 2
p
fp
fp
pizz p
pizz p

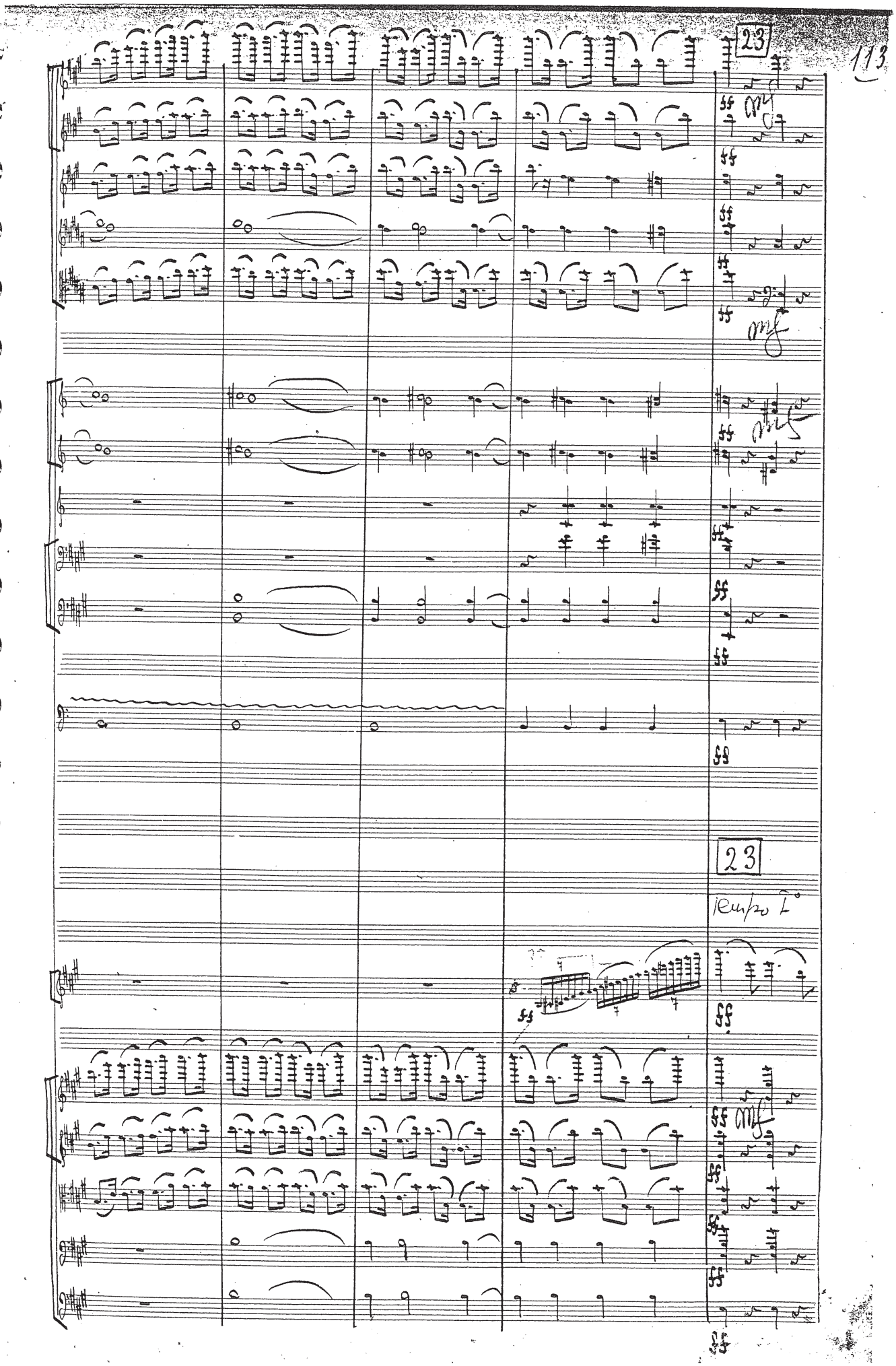

108
f dim
f dim
f dim

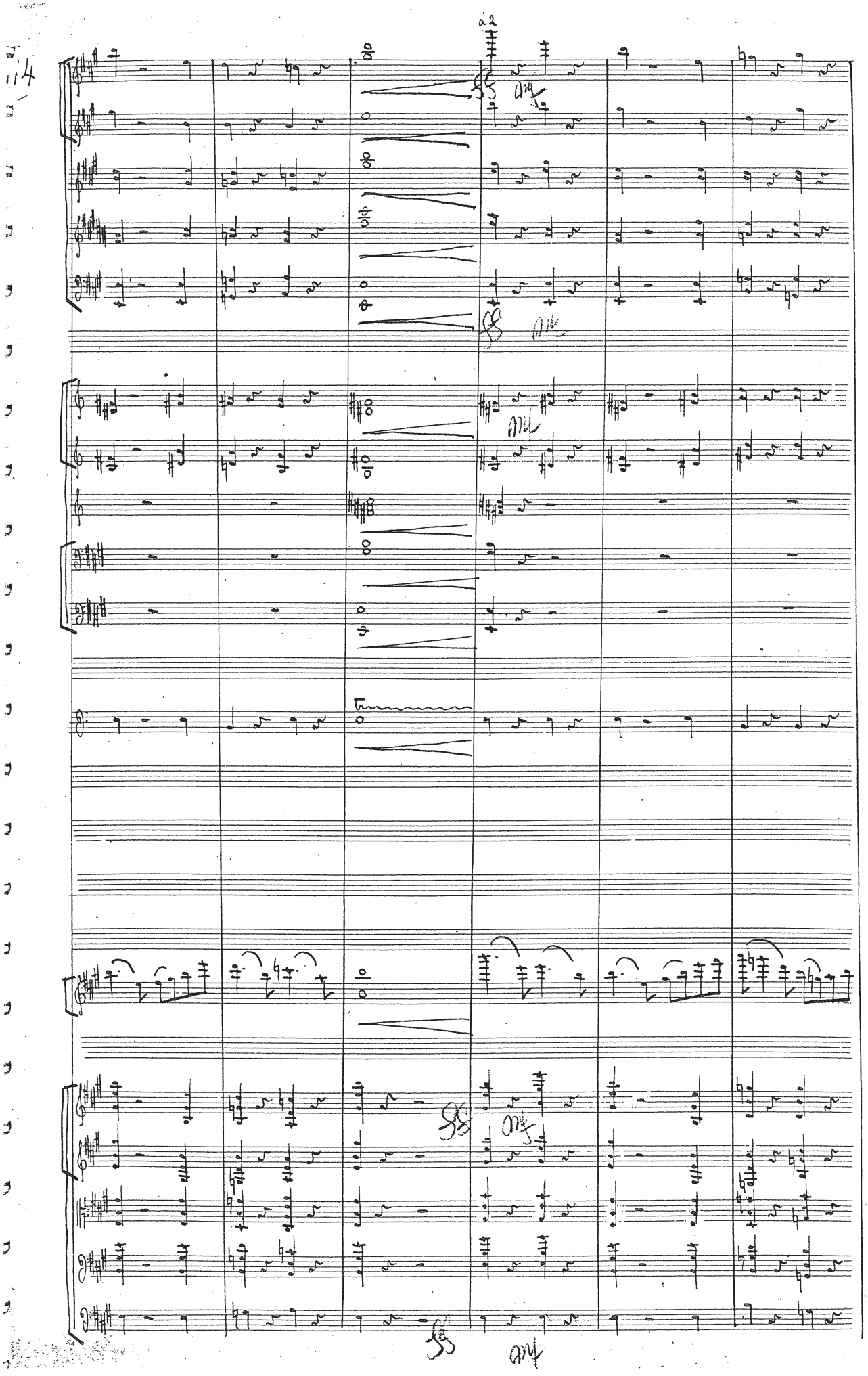

solo
p
mf
Div

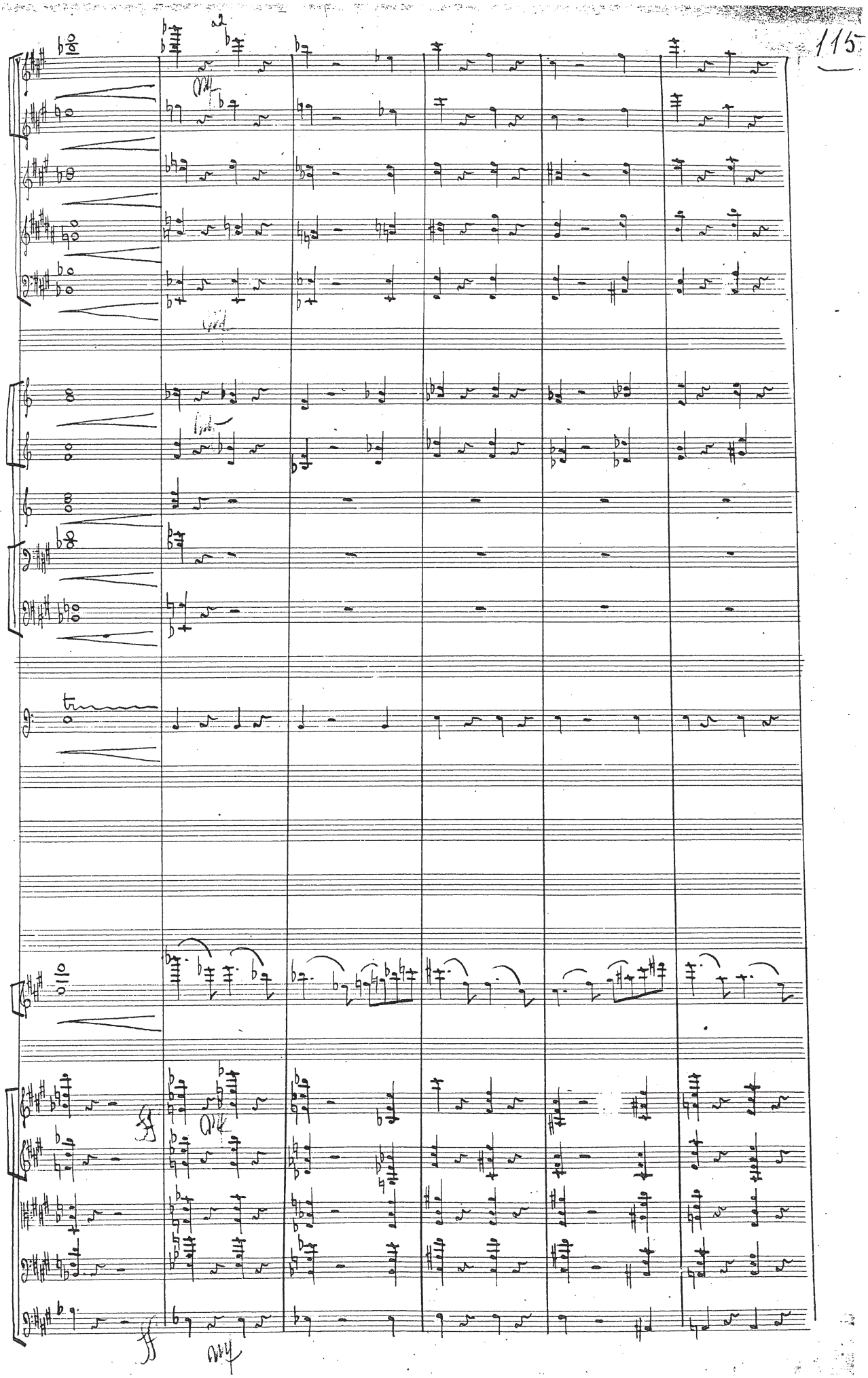

1° Solo
mf
Solo
mf
p
f
Unit.
Div.
pizz
arco
pizz
pizz

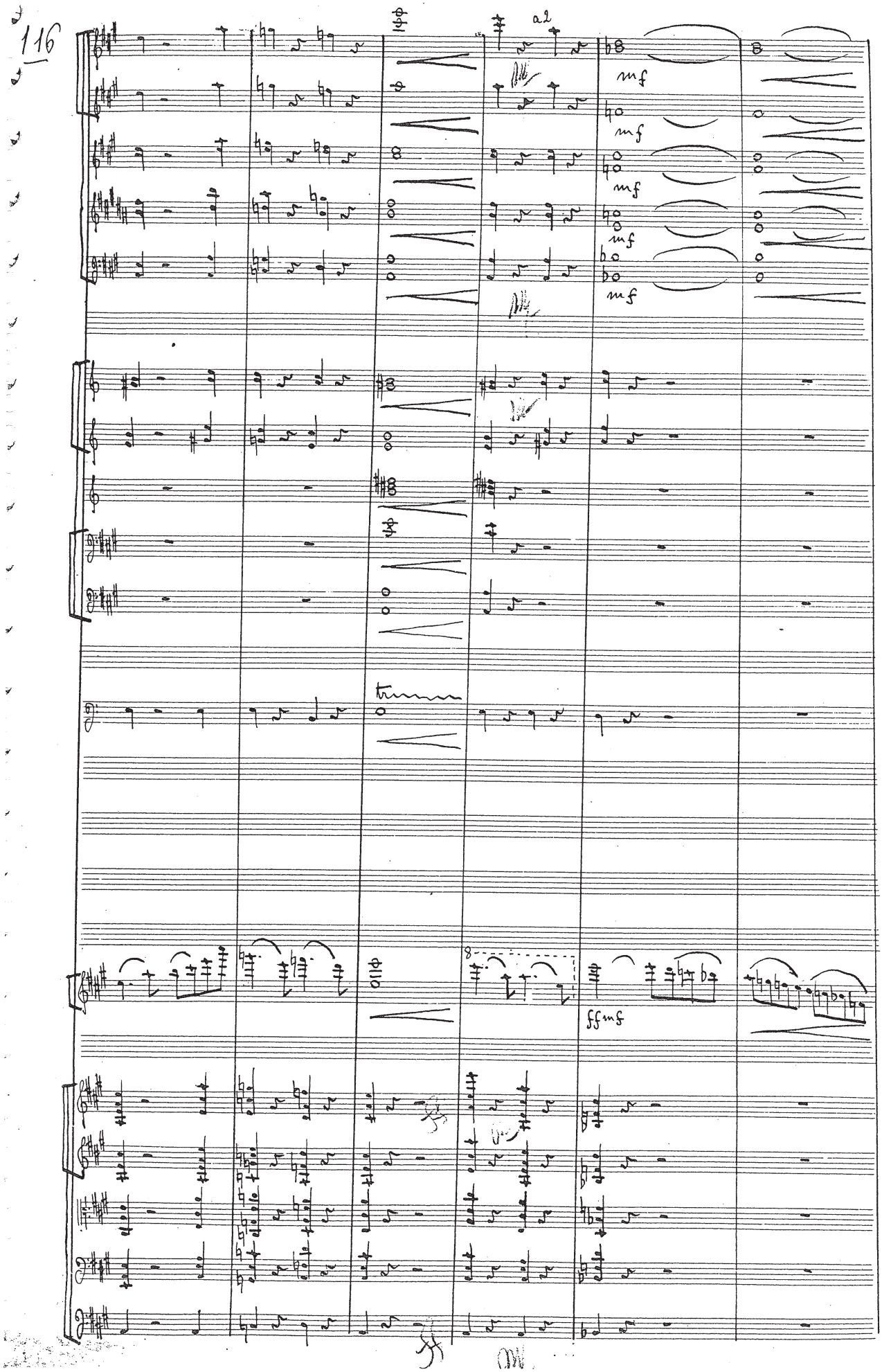

111
Solo
a2
cres.
Solo
f cres.
f cres.
mf
f
cres.
cres.
cres.
Div.
mf
mf
mf
pizz mf

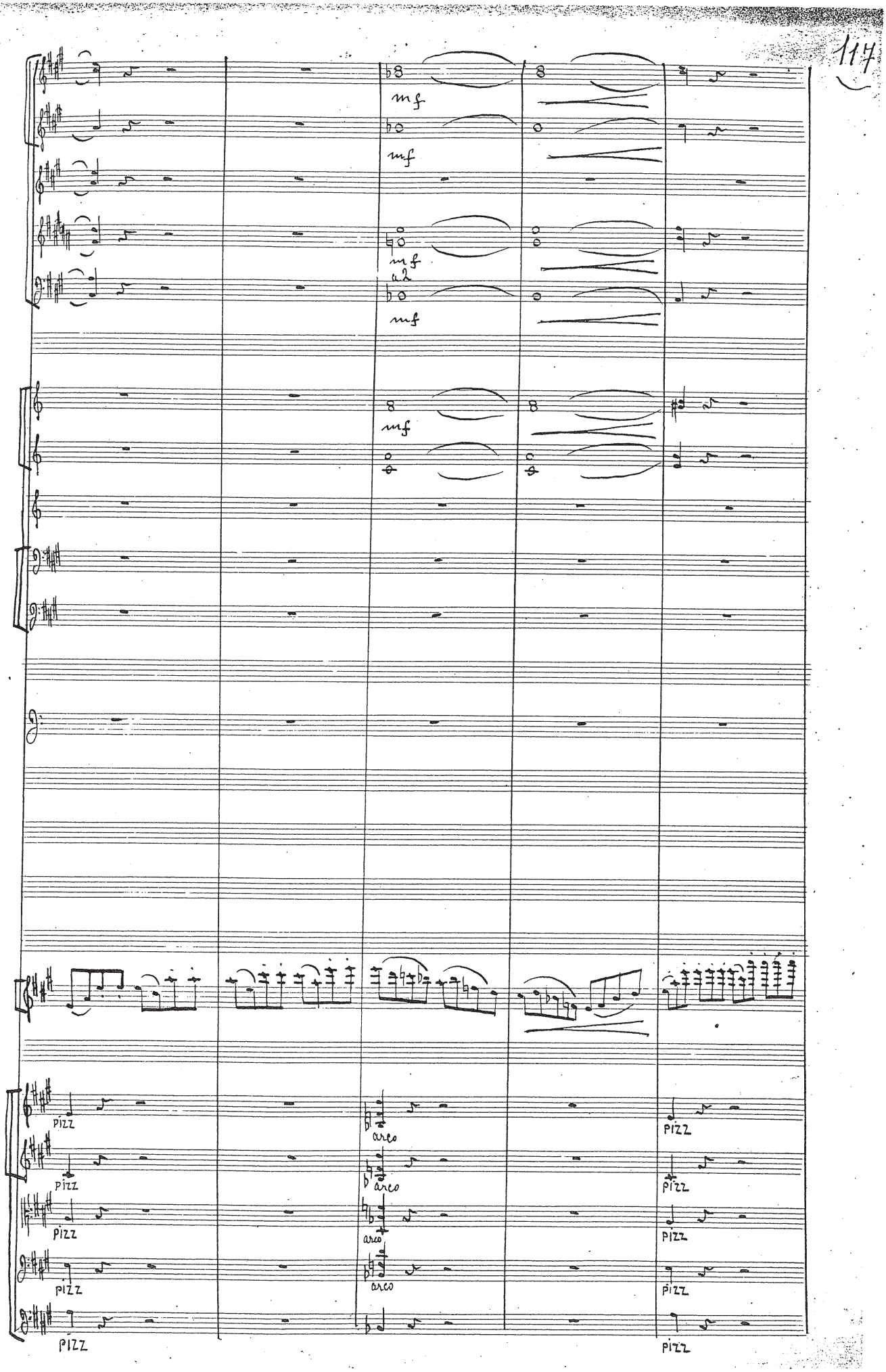

112
a2
a2
a2
f cresc.
mf cresc.
mf cresc.
f cresc.
tr
Uniti
arco
arco

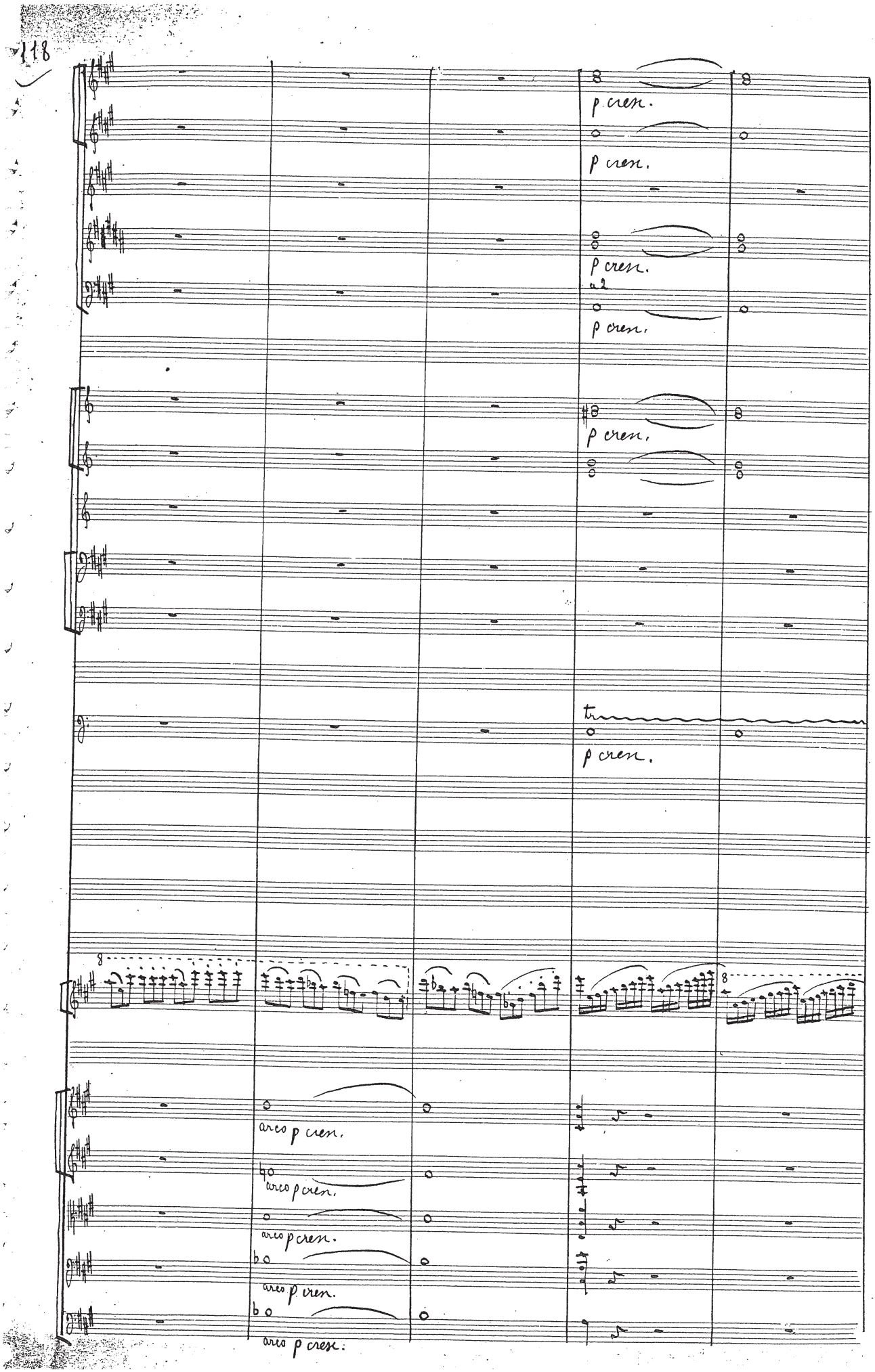

23
113
23
Tempo I°

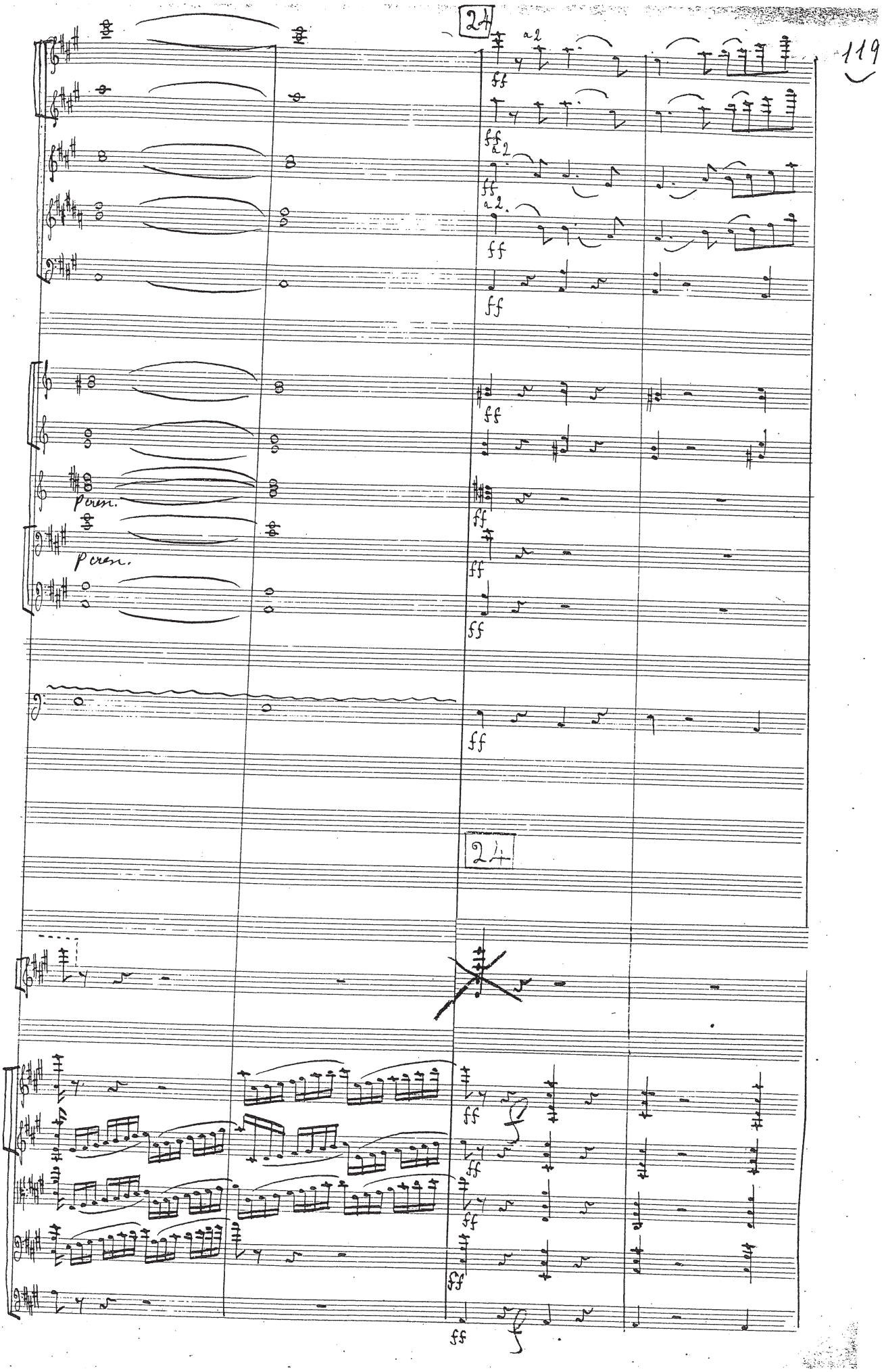


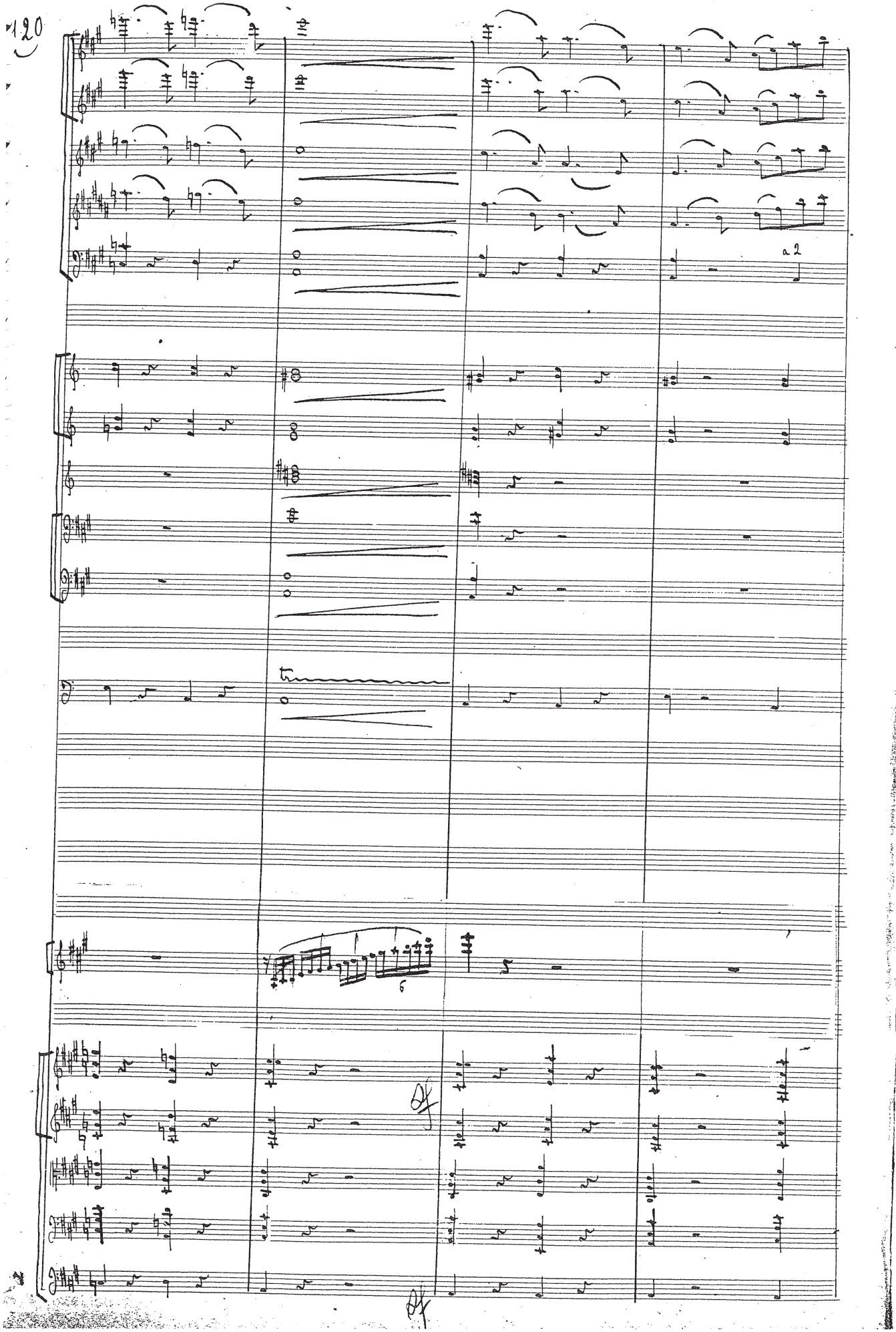

115

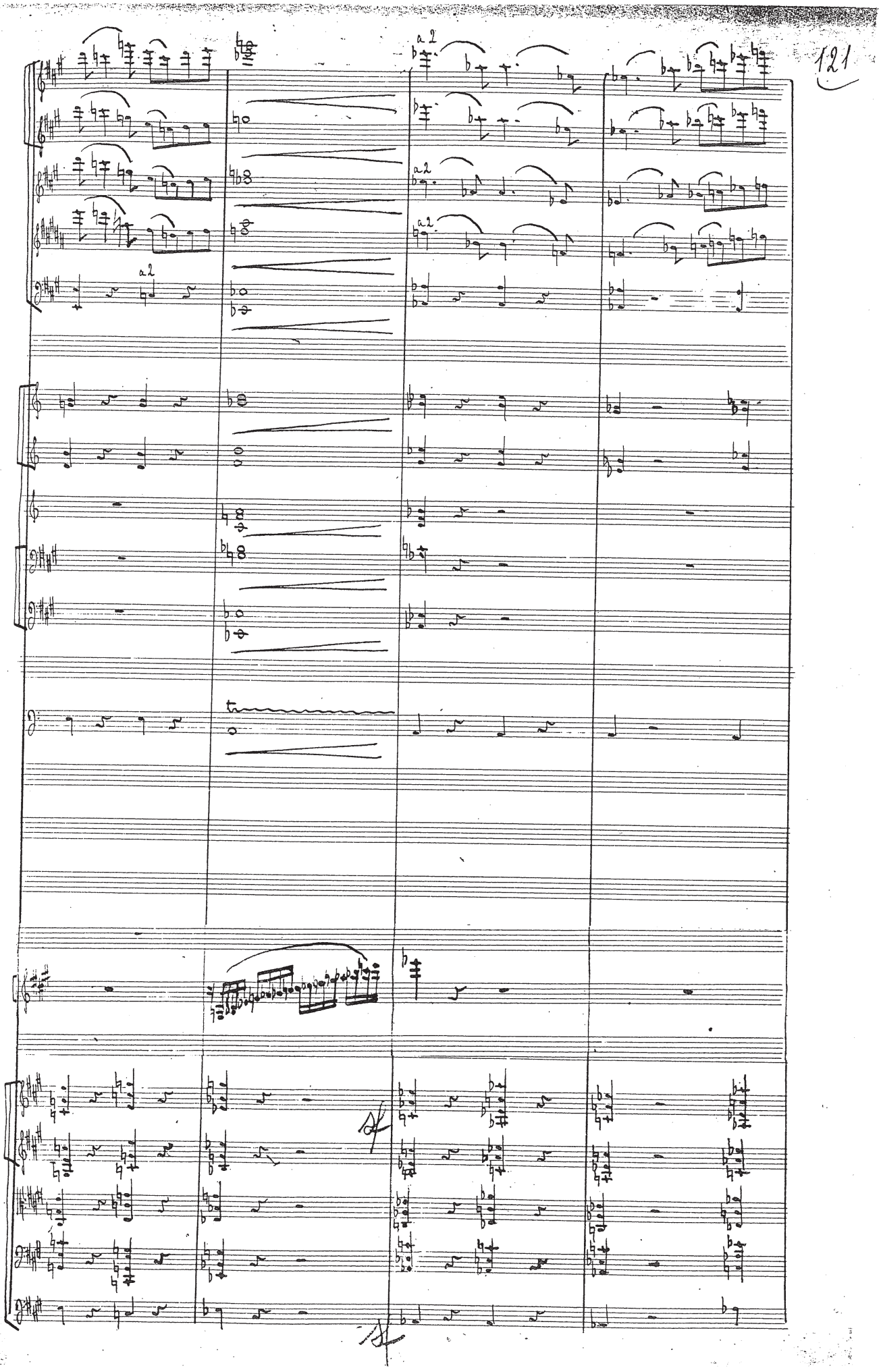

116
a2
mf
mf
mf
mf
8
ffmf

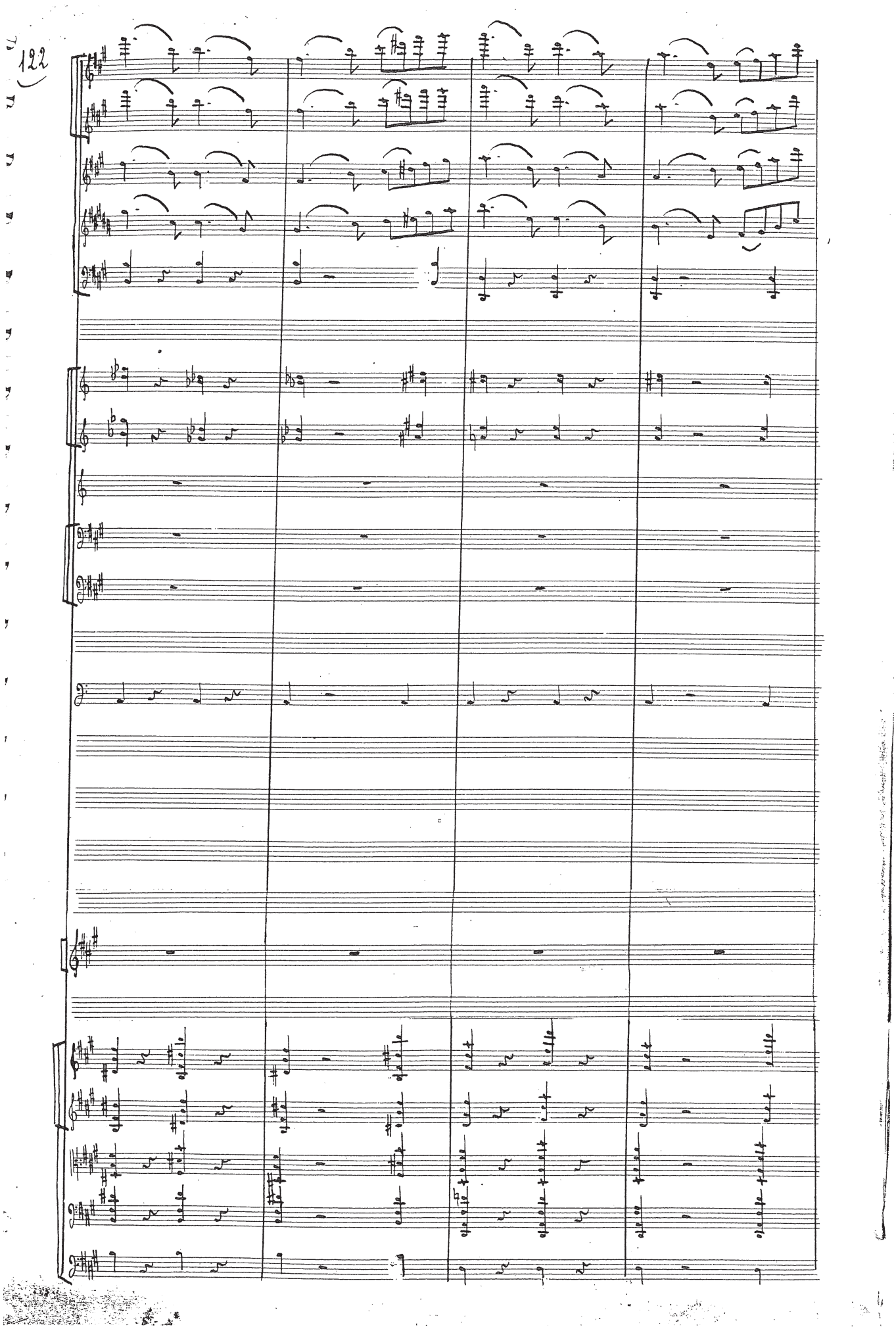

mf
mf
mf
a2
mf
mf
PIZZ
arco
PIZZ
arco
PIZZ
arco
PIZZ
arco
PIZZ
PIZZ
PIZZ
PIZZ
PIZZ
PIZZ

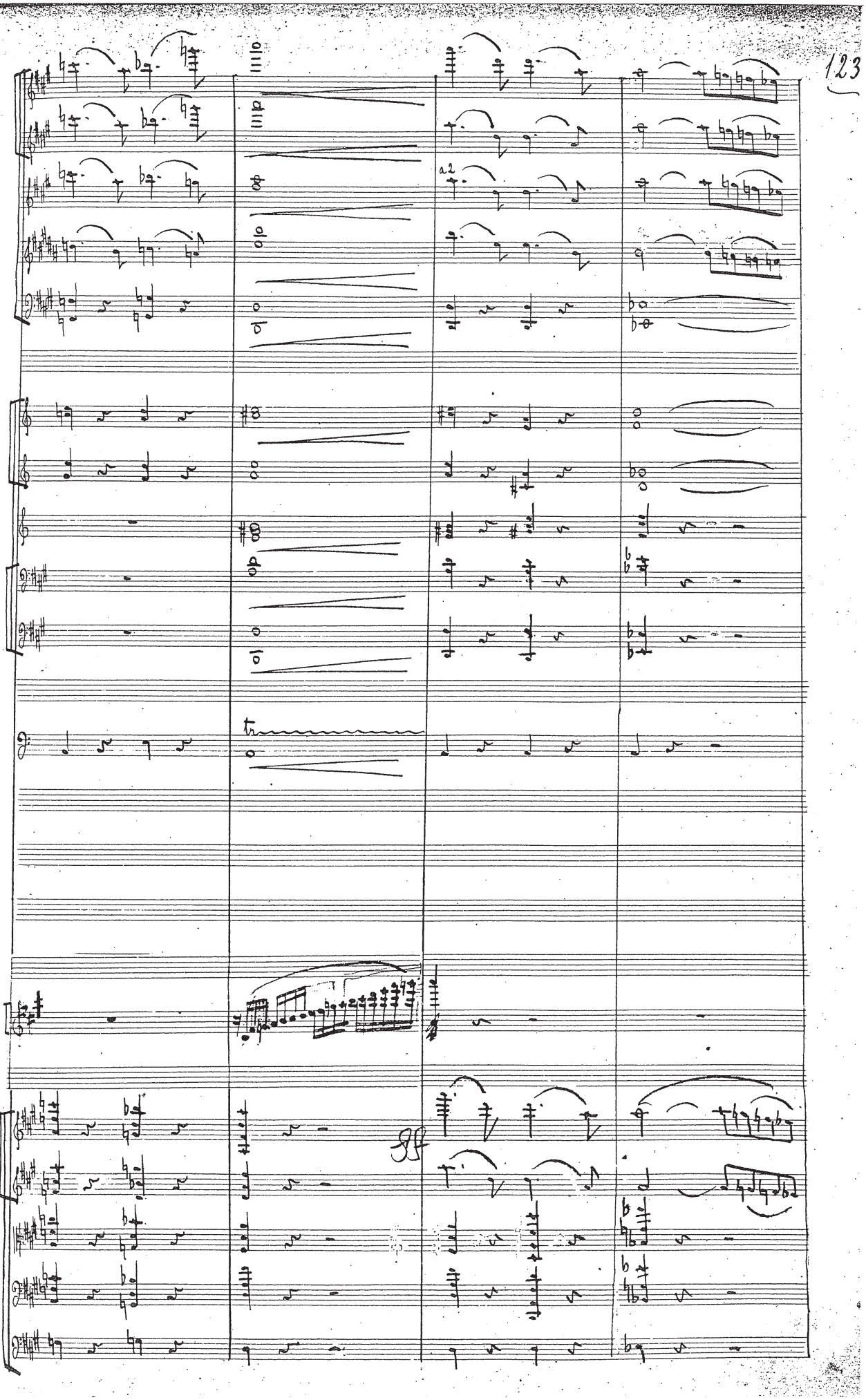

118
p cresc.
p cresc.
p cresc.
a2
p cresc.
p cresc.
tr
p cresc.
arco p cresc.
arco p cresc.
arco p cresc.
arco p cresc.
arco p cresc.

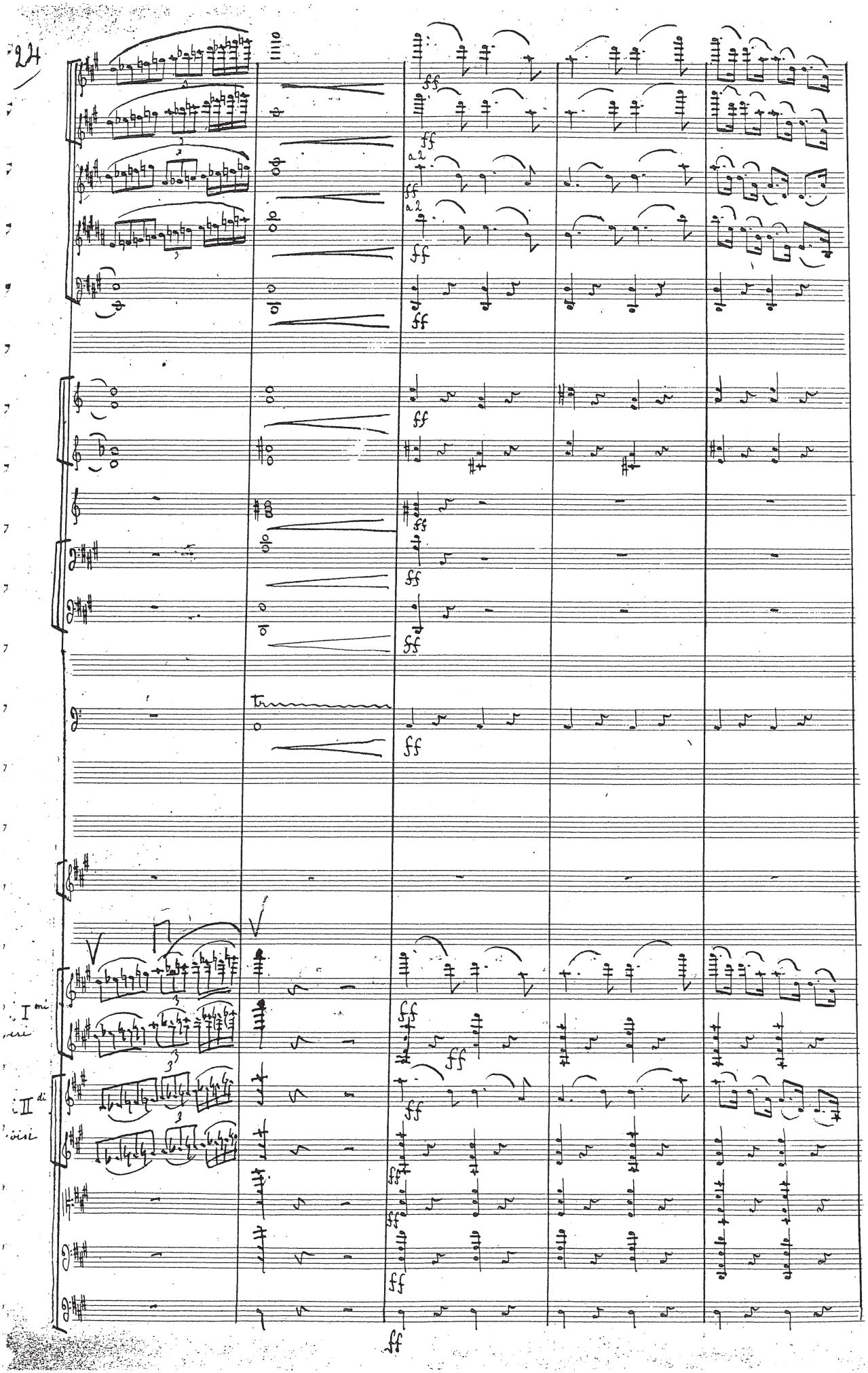

24
119
a2
ff
perc.
perc.
24

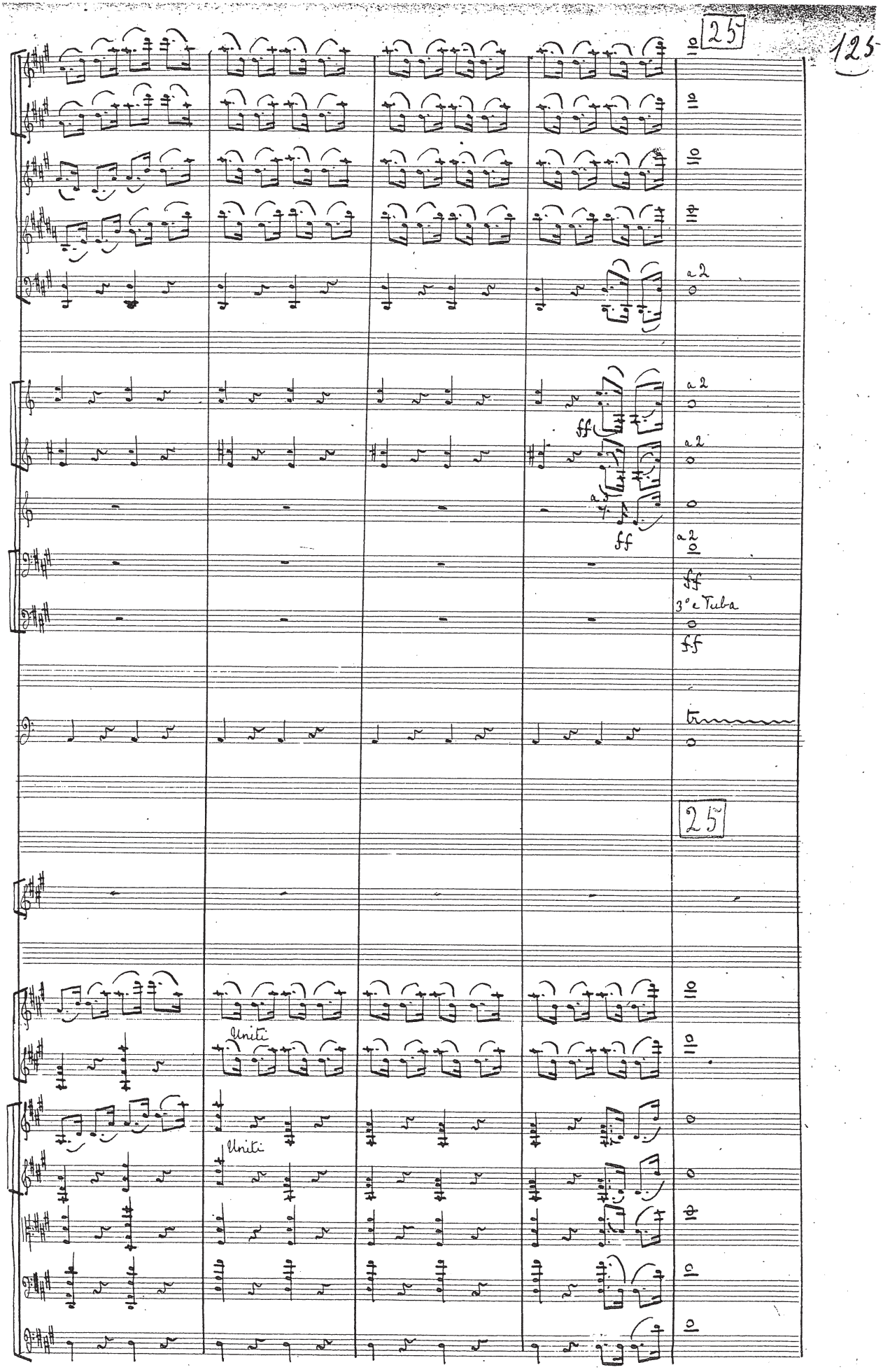

120
a 2
6

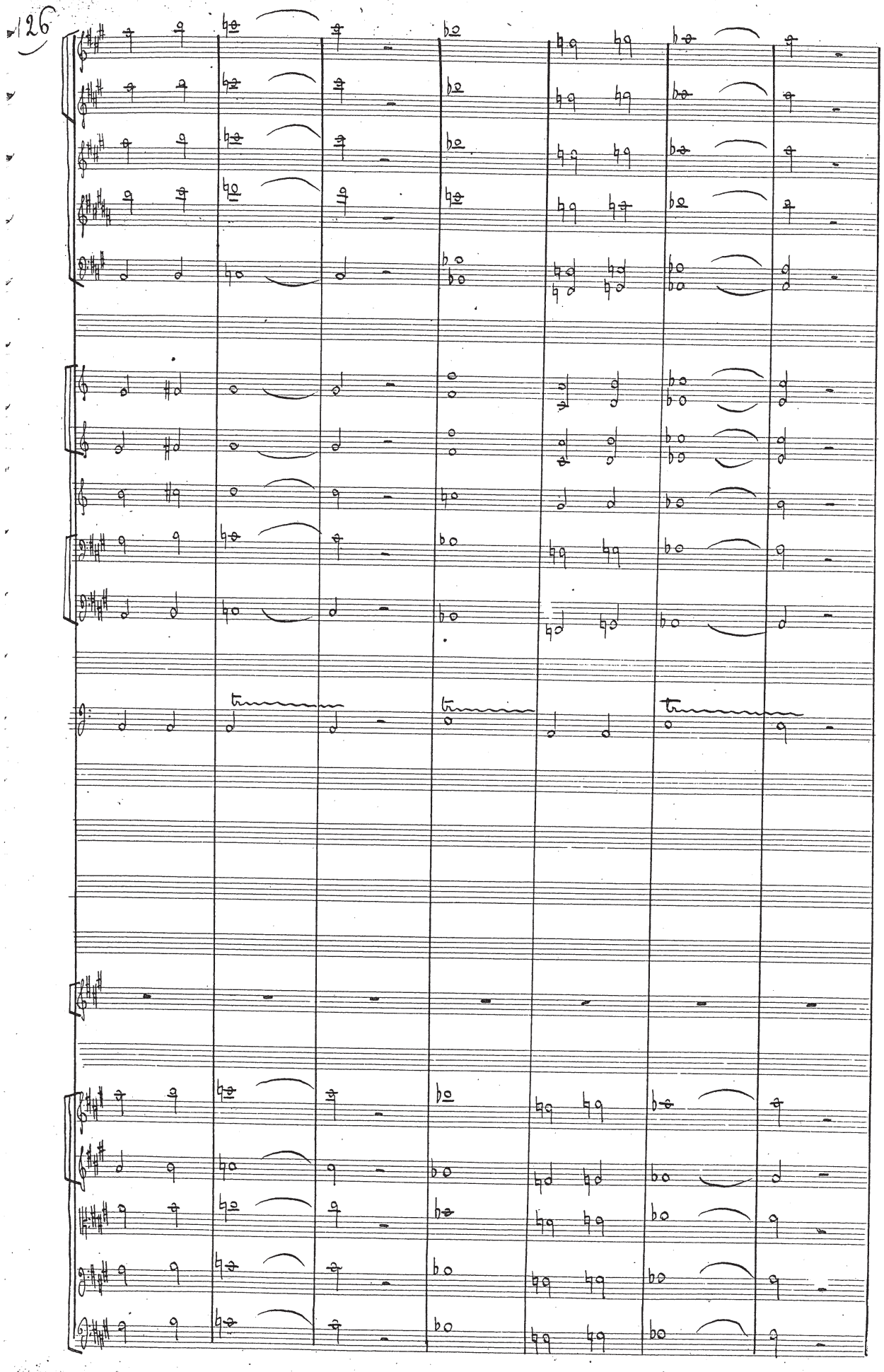

121
a2
a2
a2
a2
a2
tr

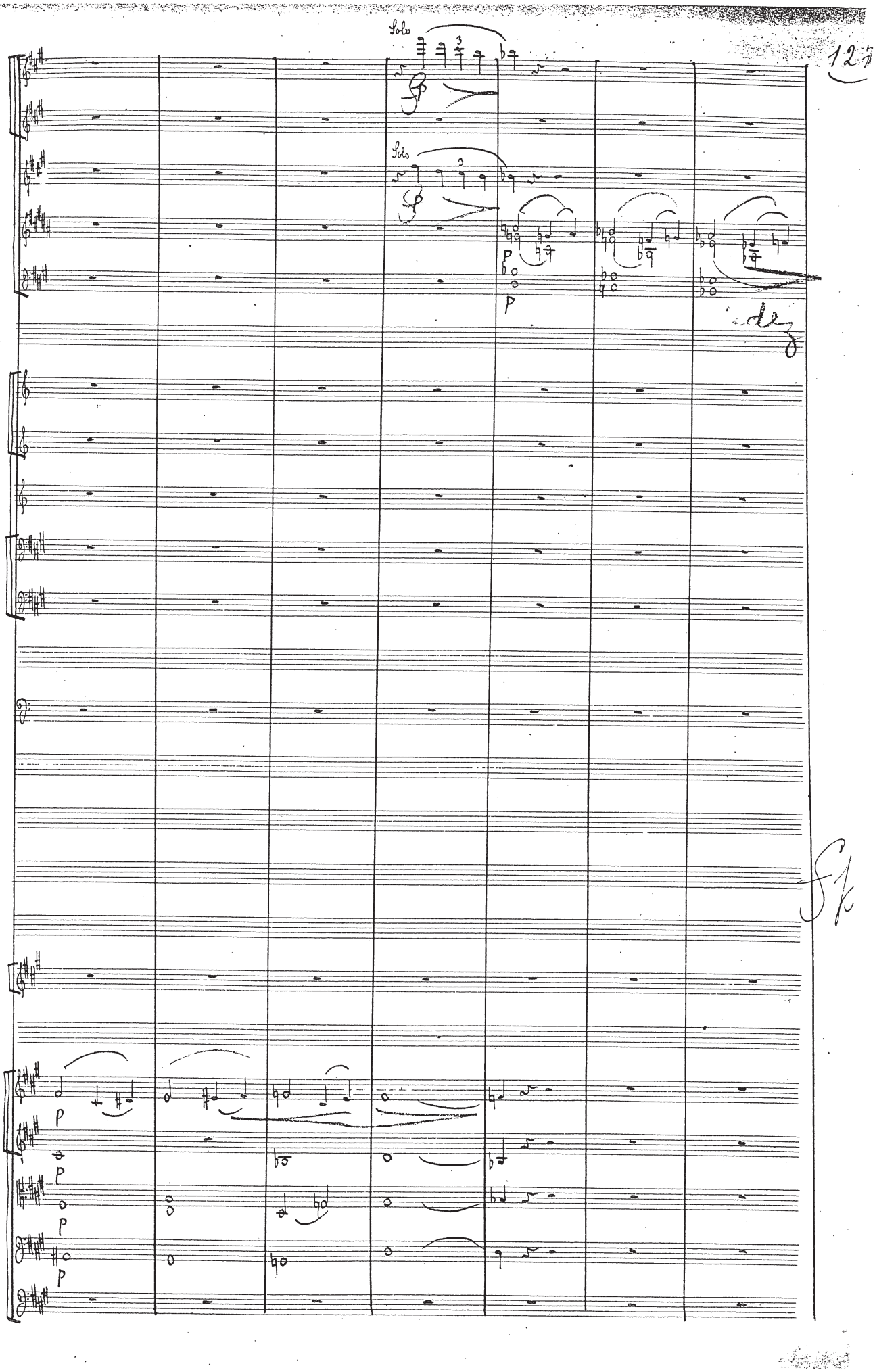

122

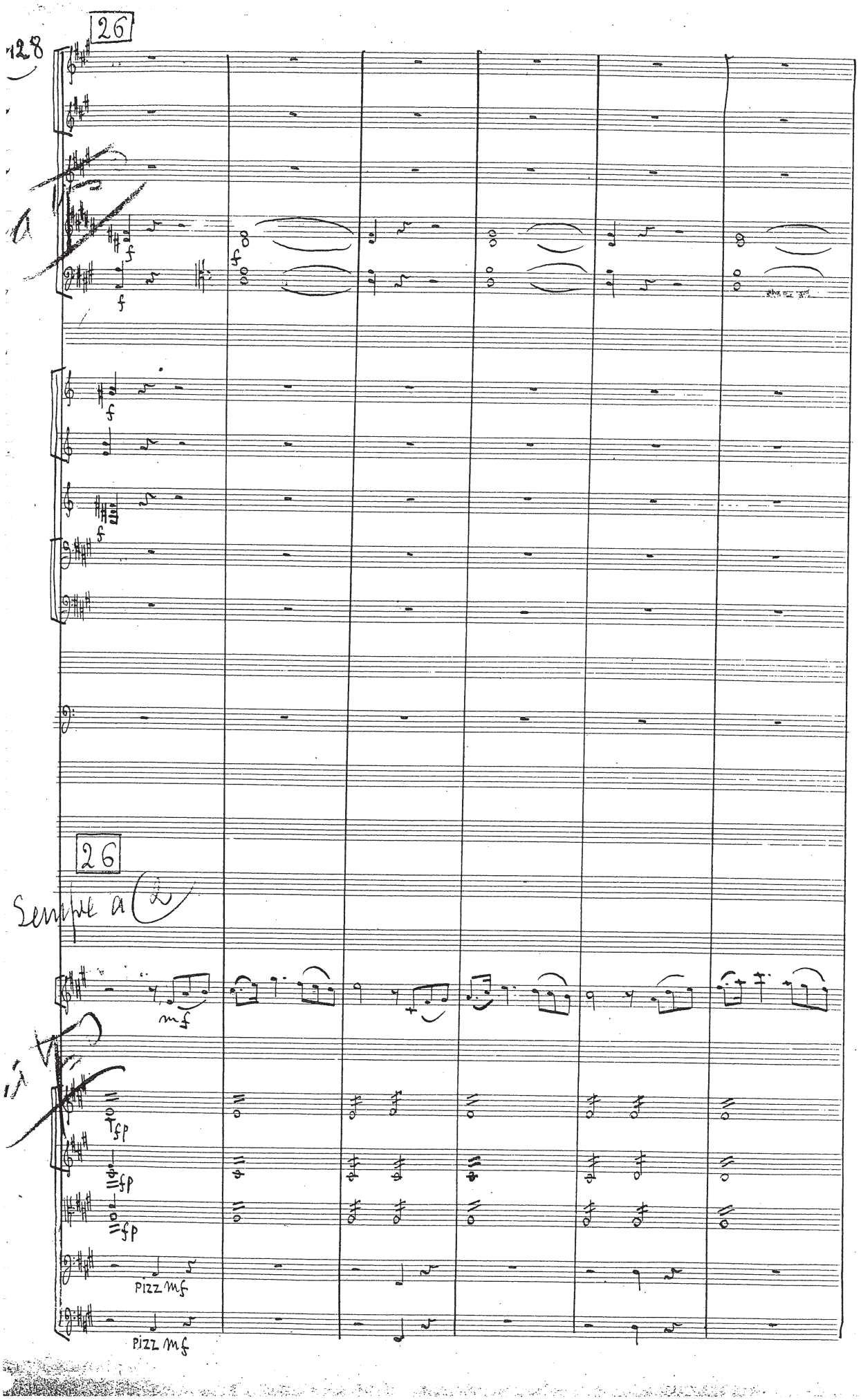

a2
tr
ff

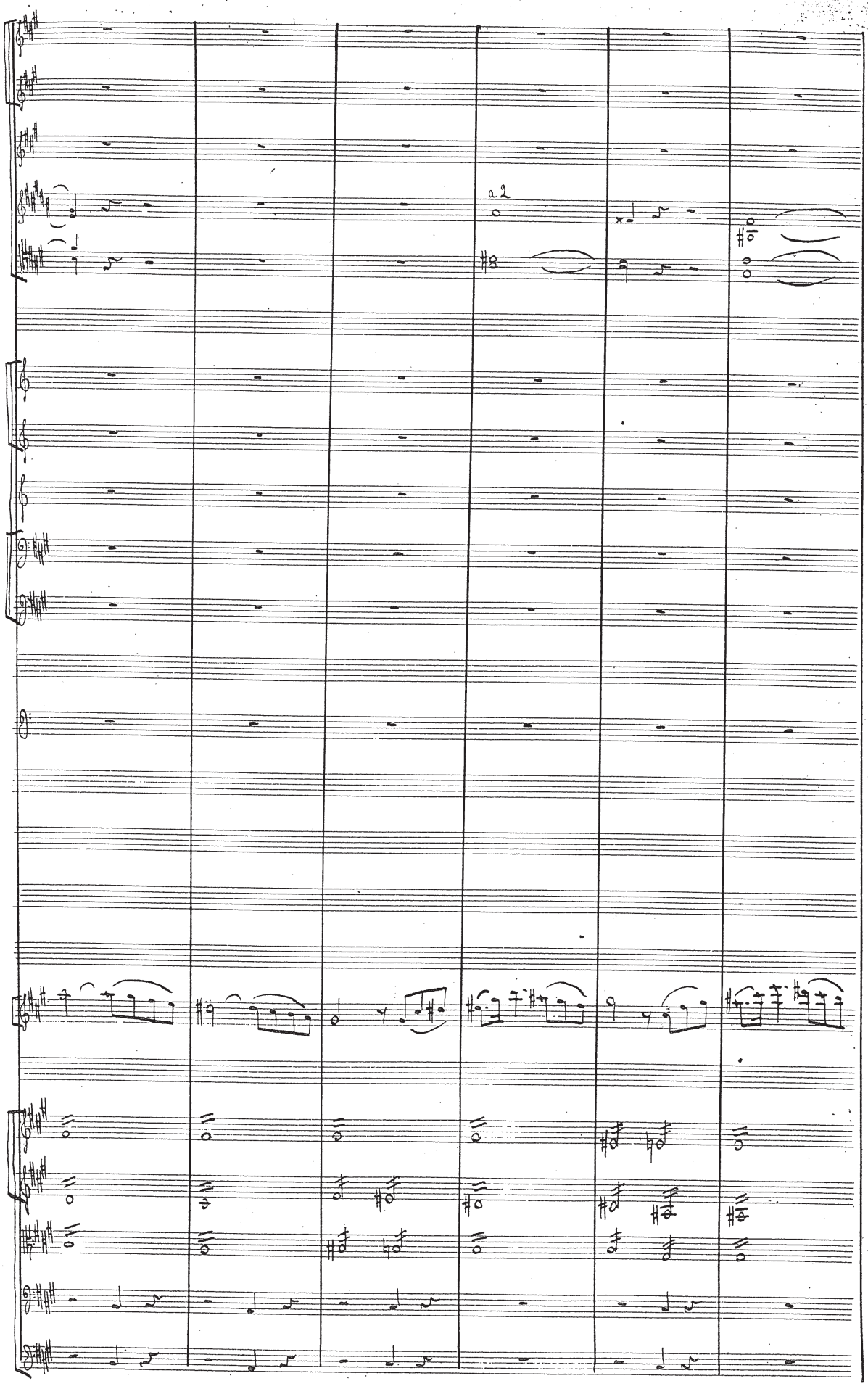

24
I mi
II di
ff

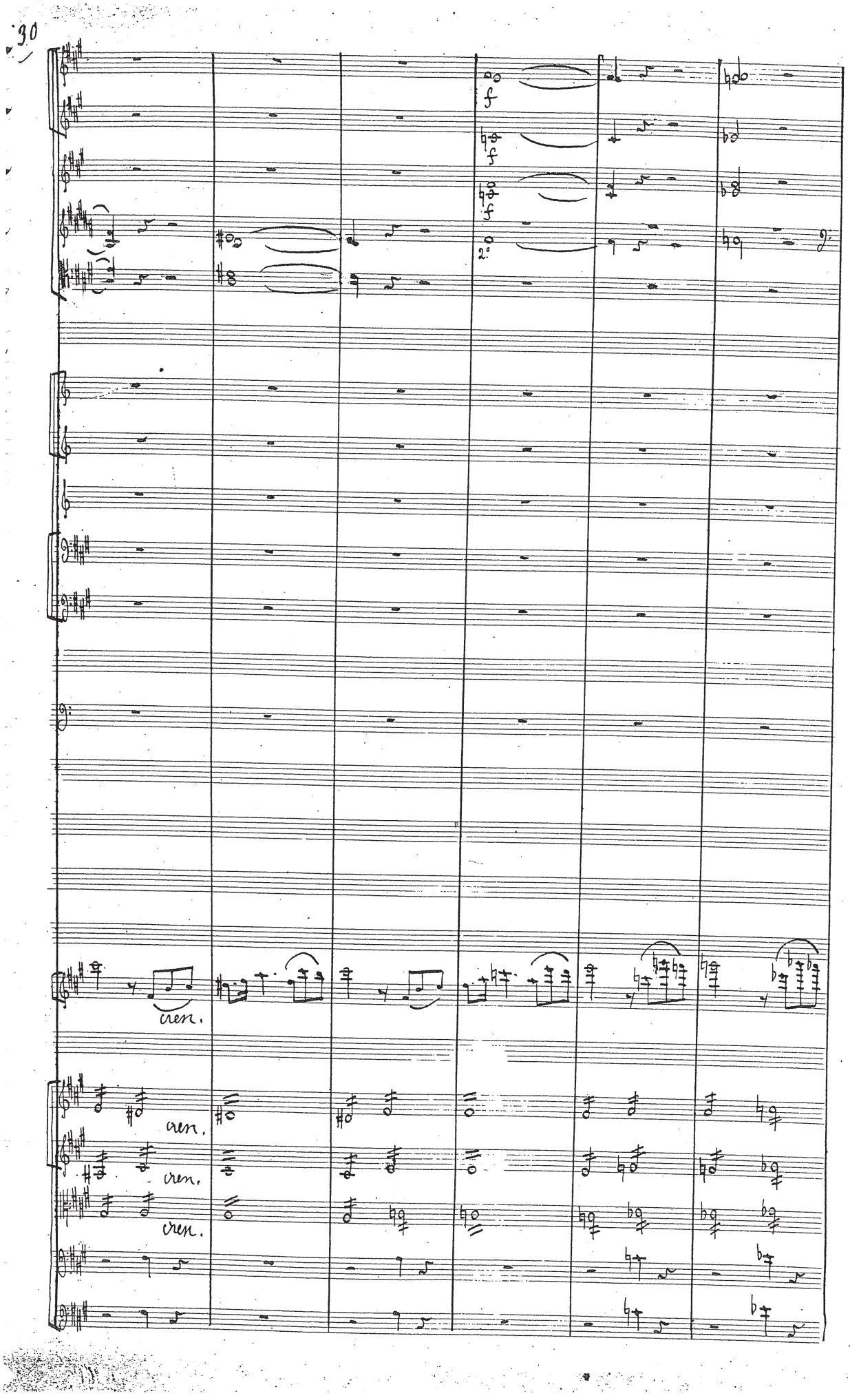

25
125
a 2
ff
a 2
ff
a 2
ff
3° e Tuba
ff
25
Uniti
Uniti

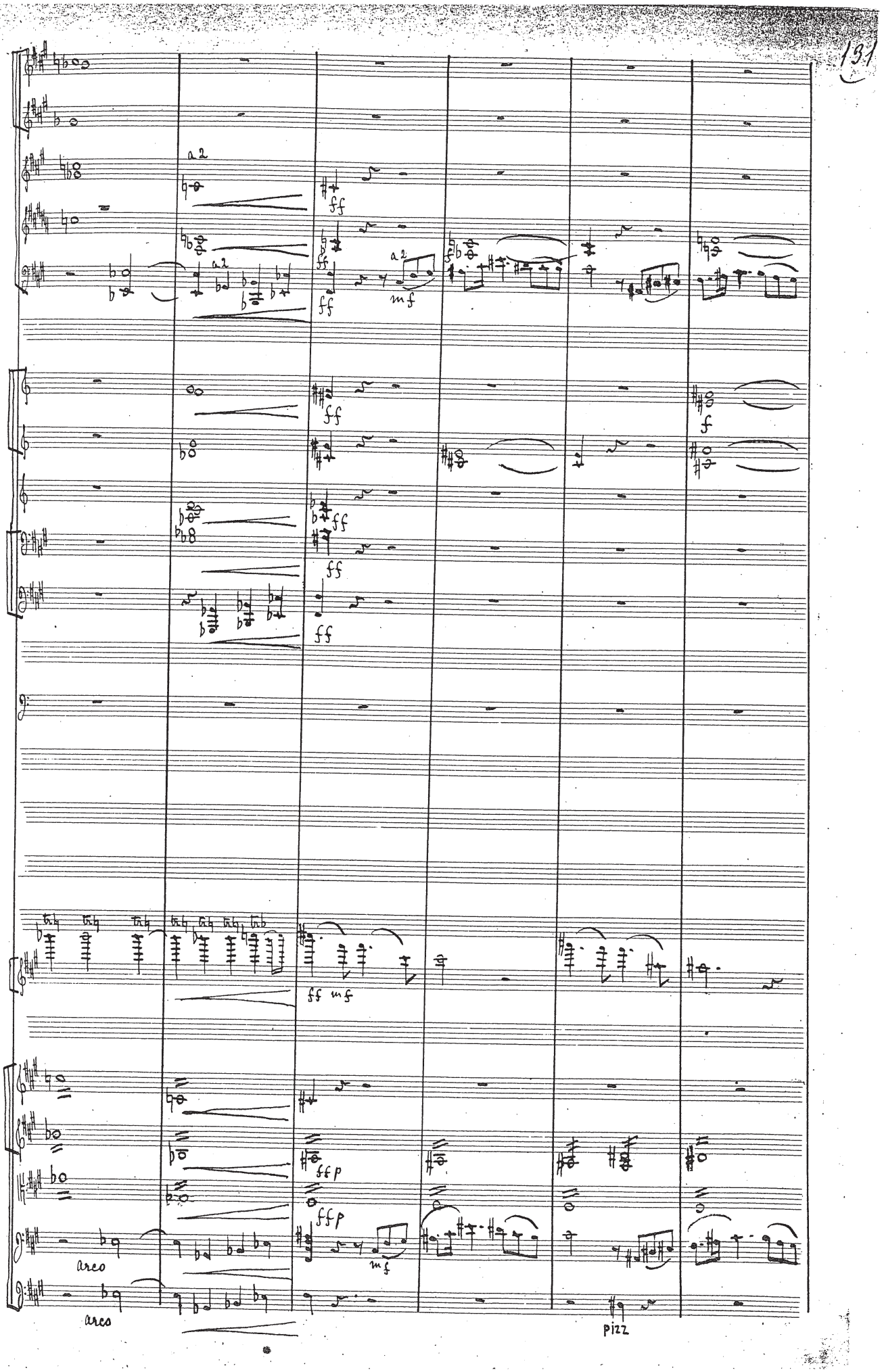

126

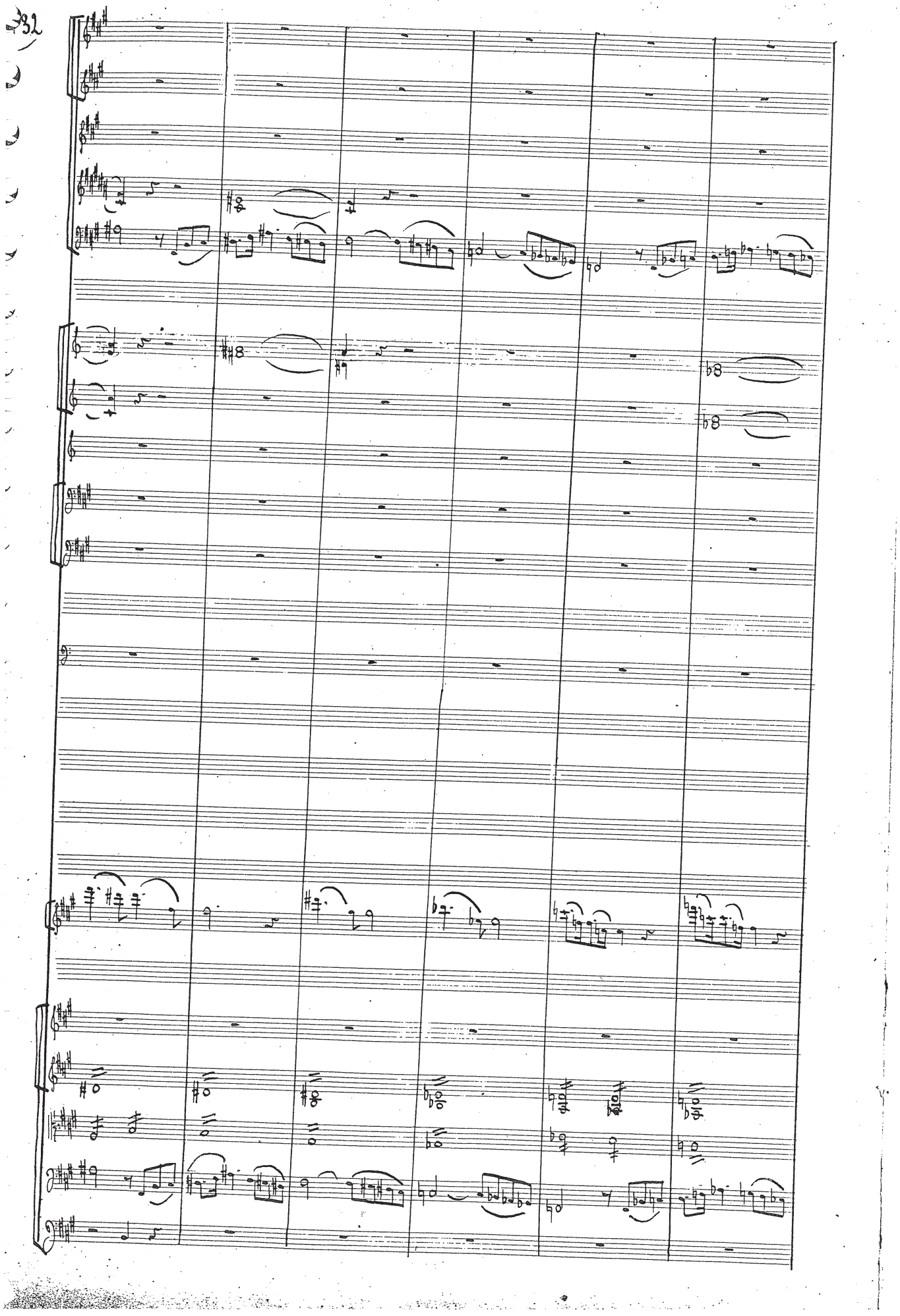

Solo
Solo
P
P
P
P
P
P

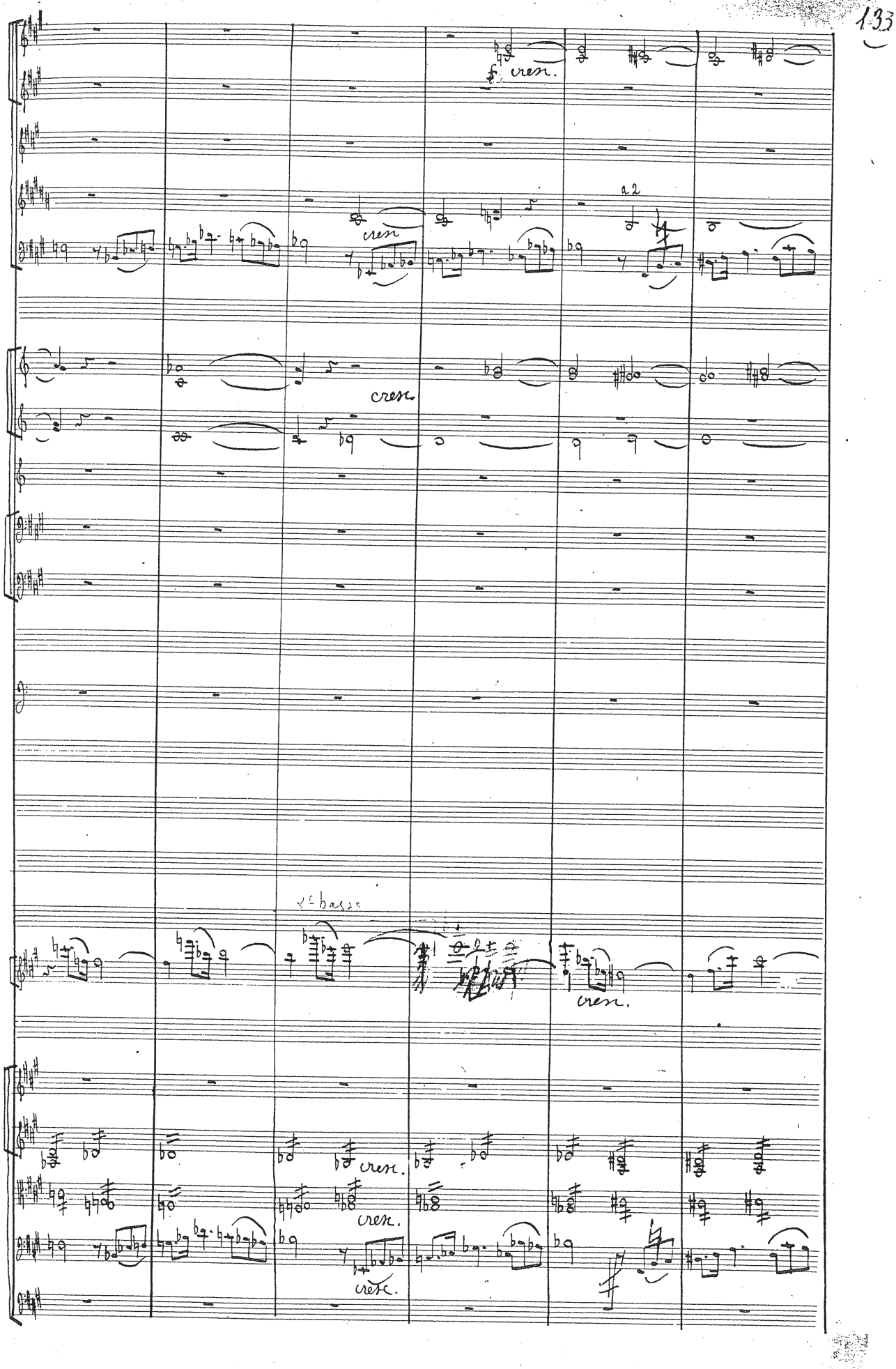

128
26
f
f
f
f
26
Sempre a
mf
fp
fp
fp
PIZZ mf
PIZZ mf

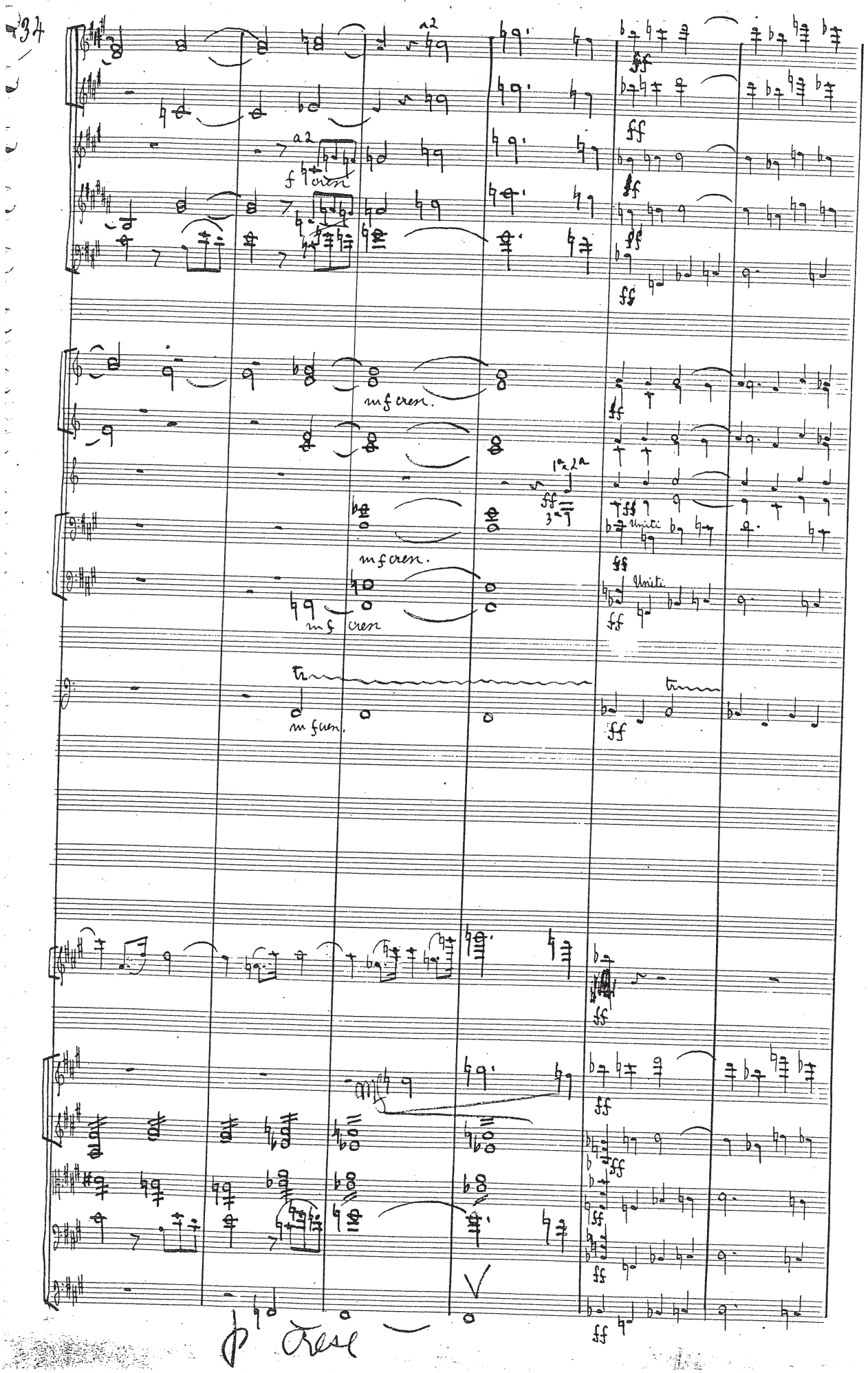

a 2

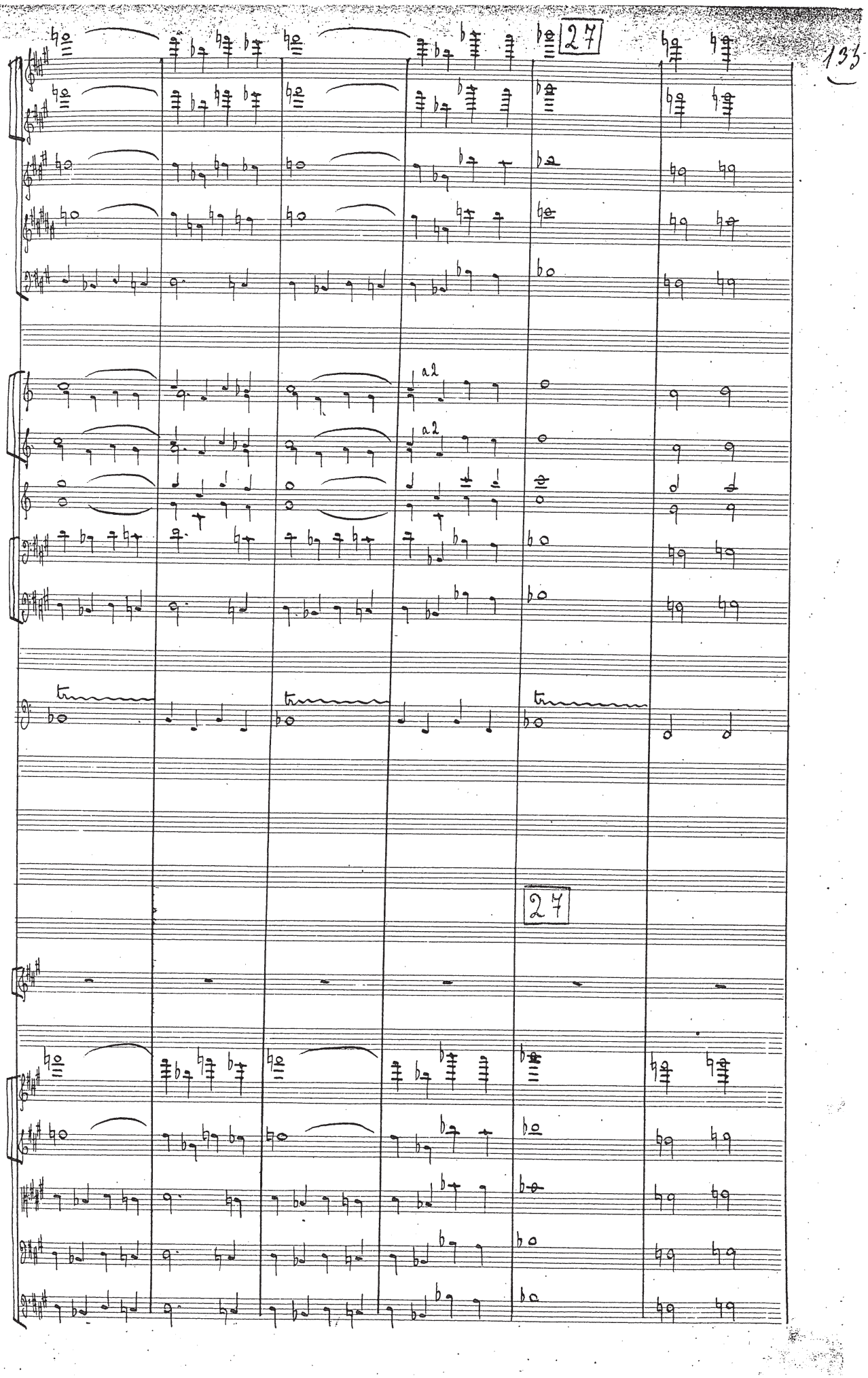

30
f
f
f
2.
ren.
ren.
ren.
ren.

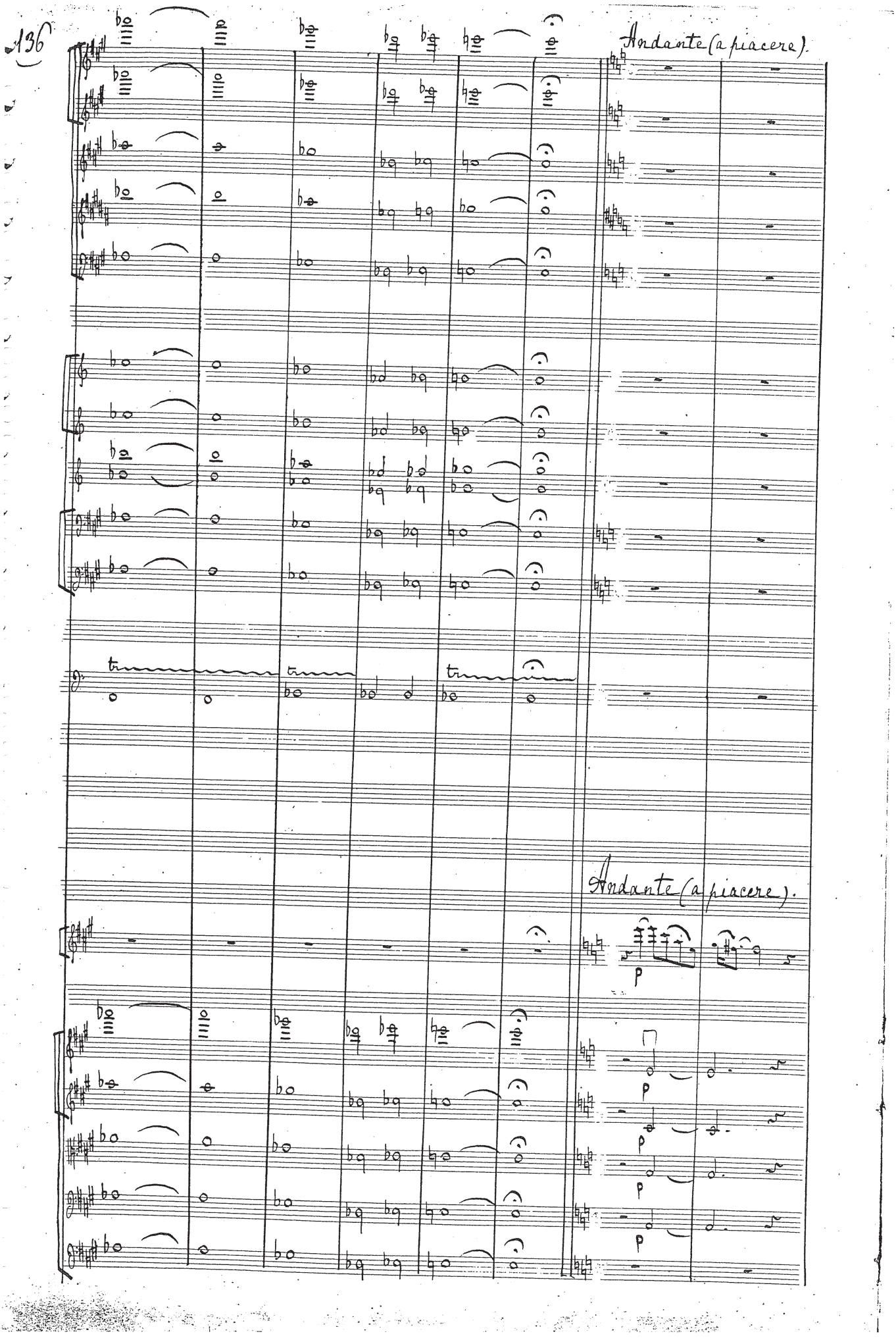

a2
ff
mf
f
arco
arco
pizz

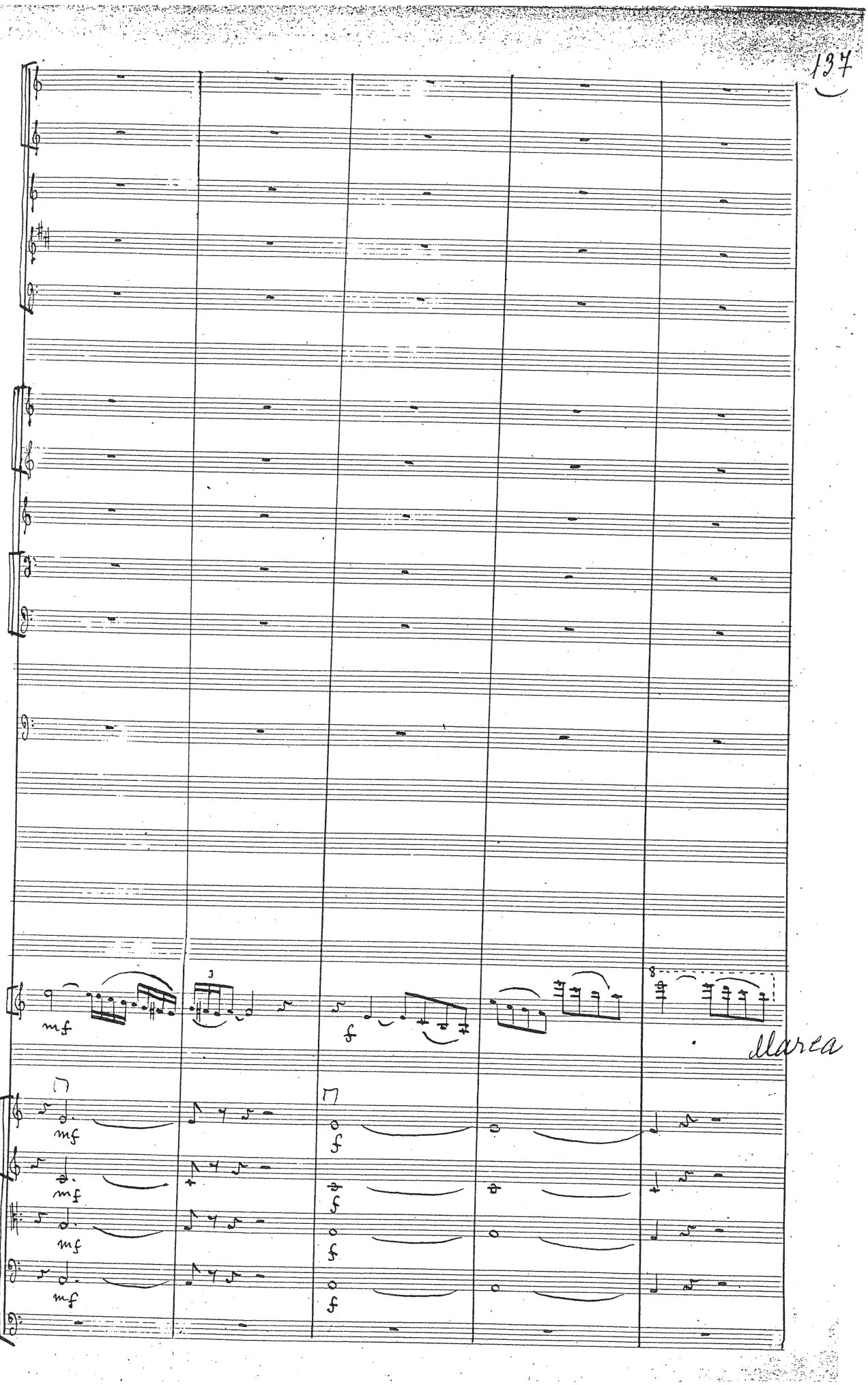

32

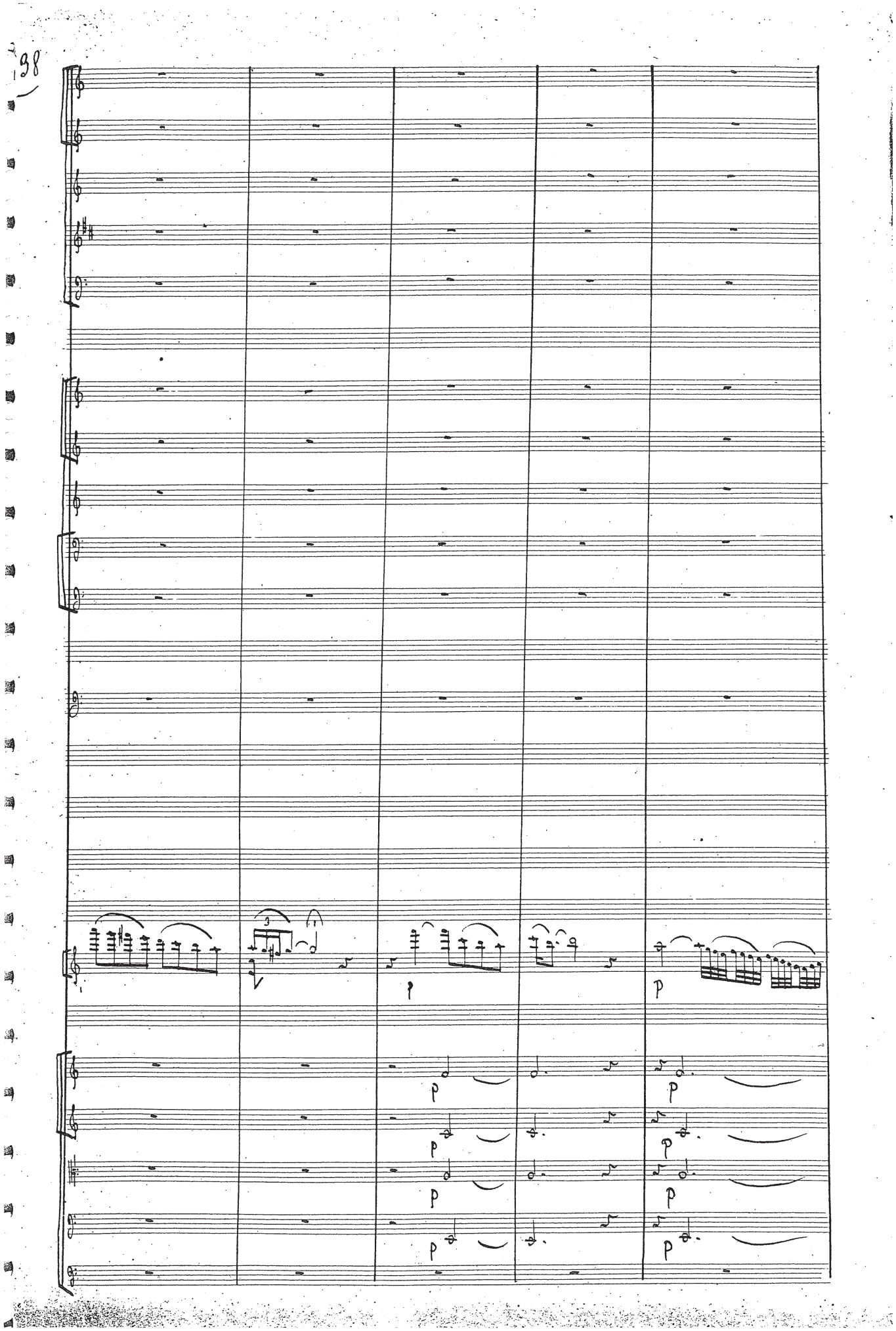

cresc.
a2
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

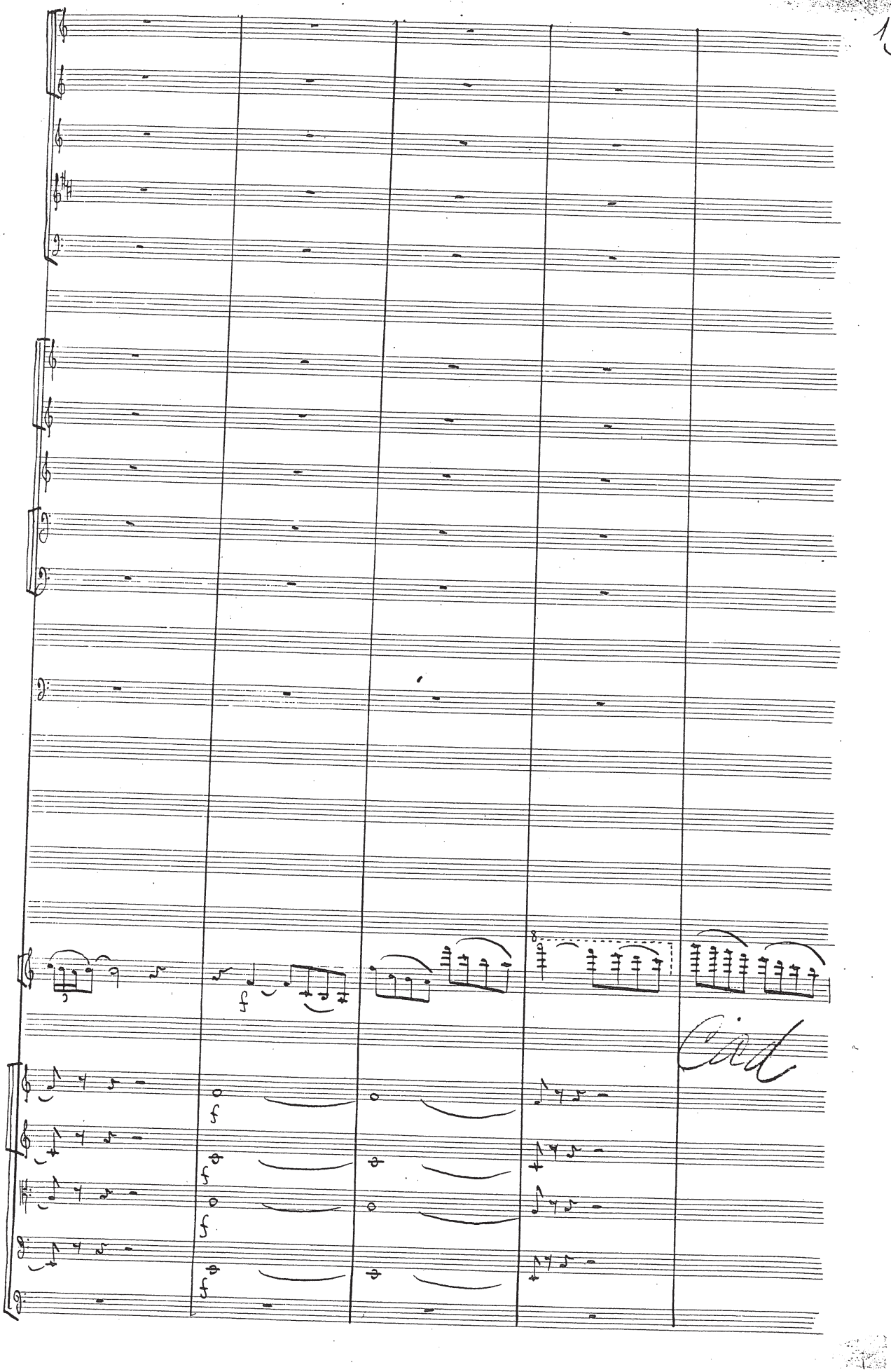

34
a2
f cresc
mf cresc.
1a 2a
3a
Uniti
tr
p cresc

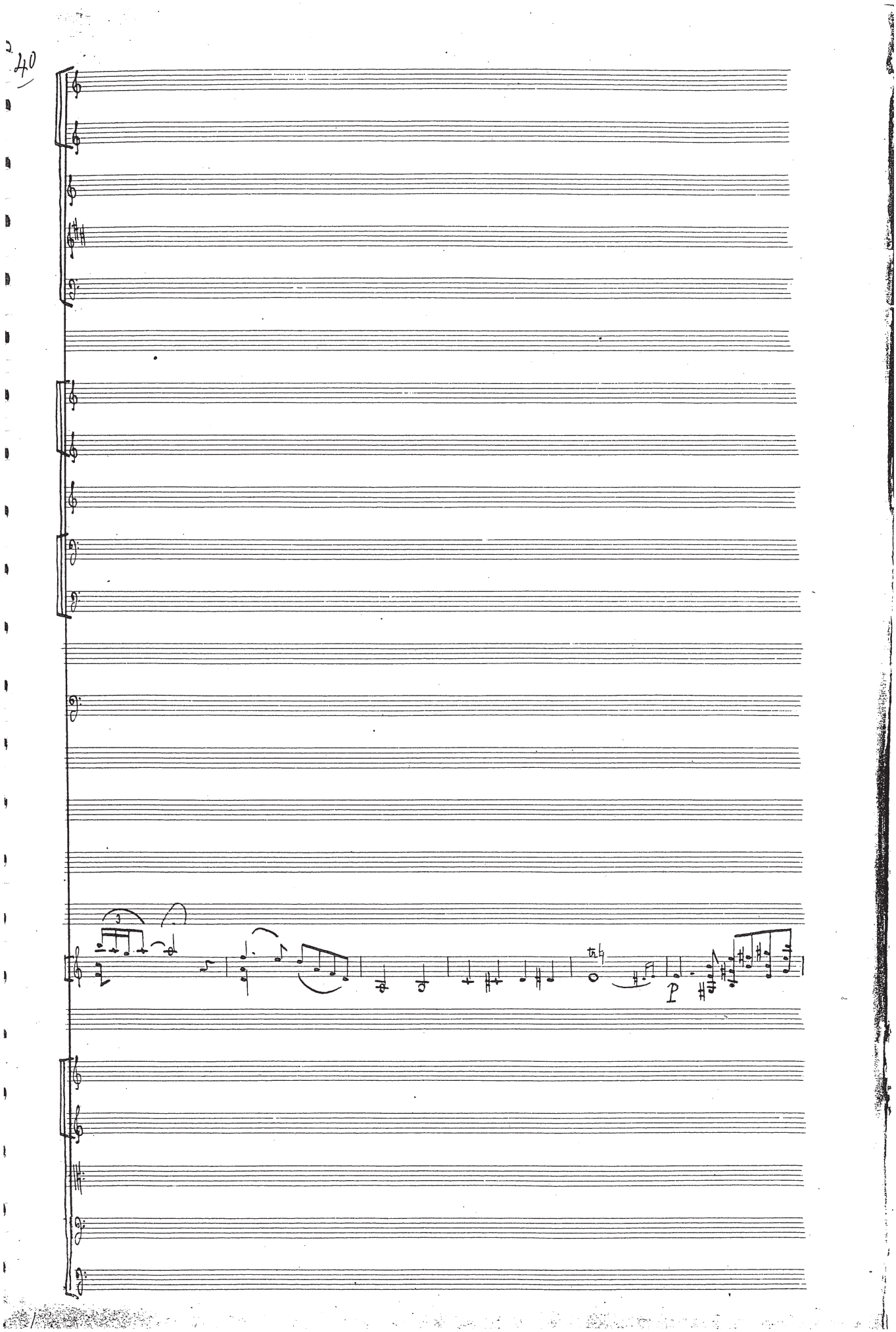

27
133
a2
a2
27

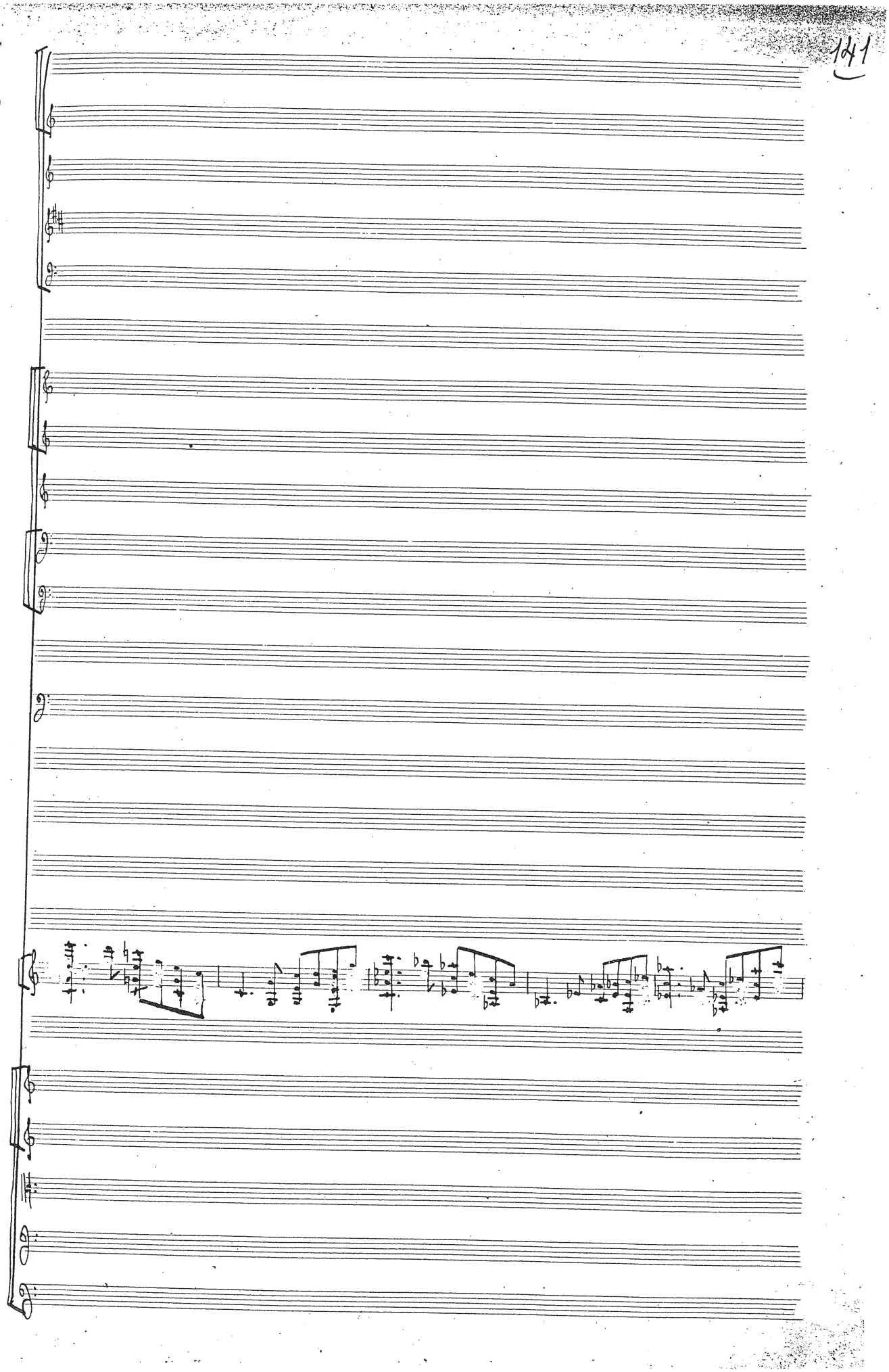

136
Andante (a piacere).
Andante (a piacere).
p
p
p
p
p

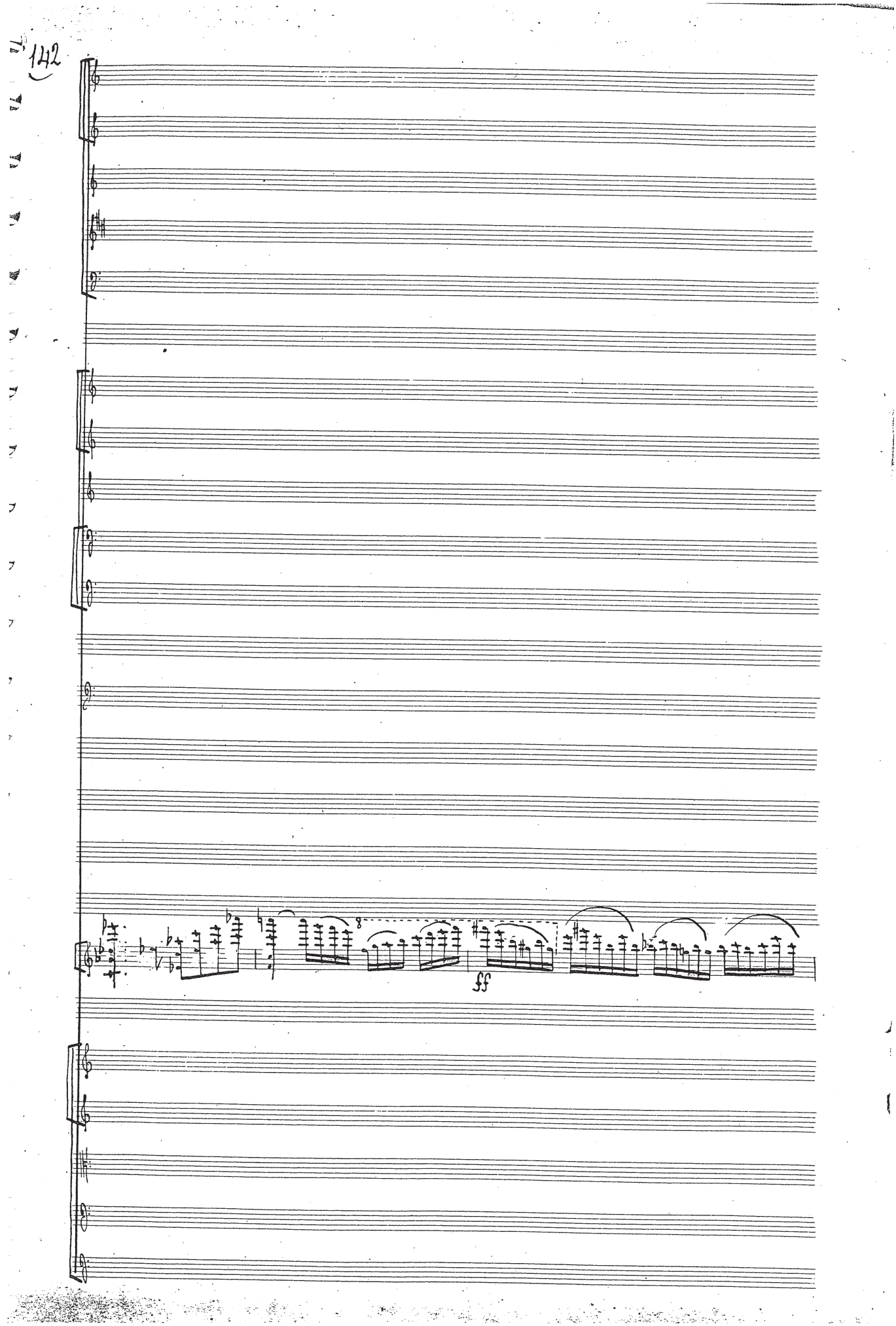

137
mf
3
f
8
Marea

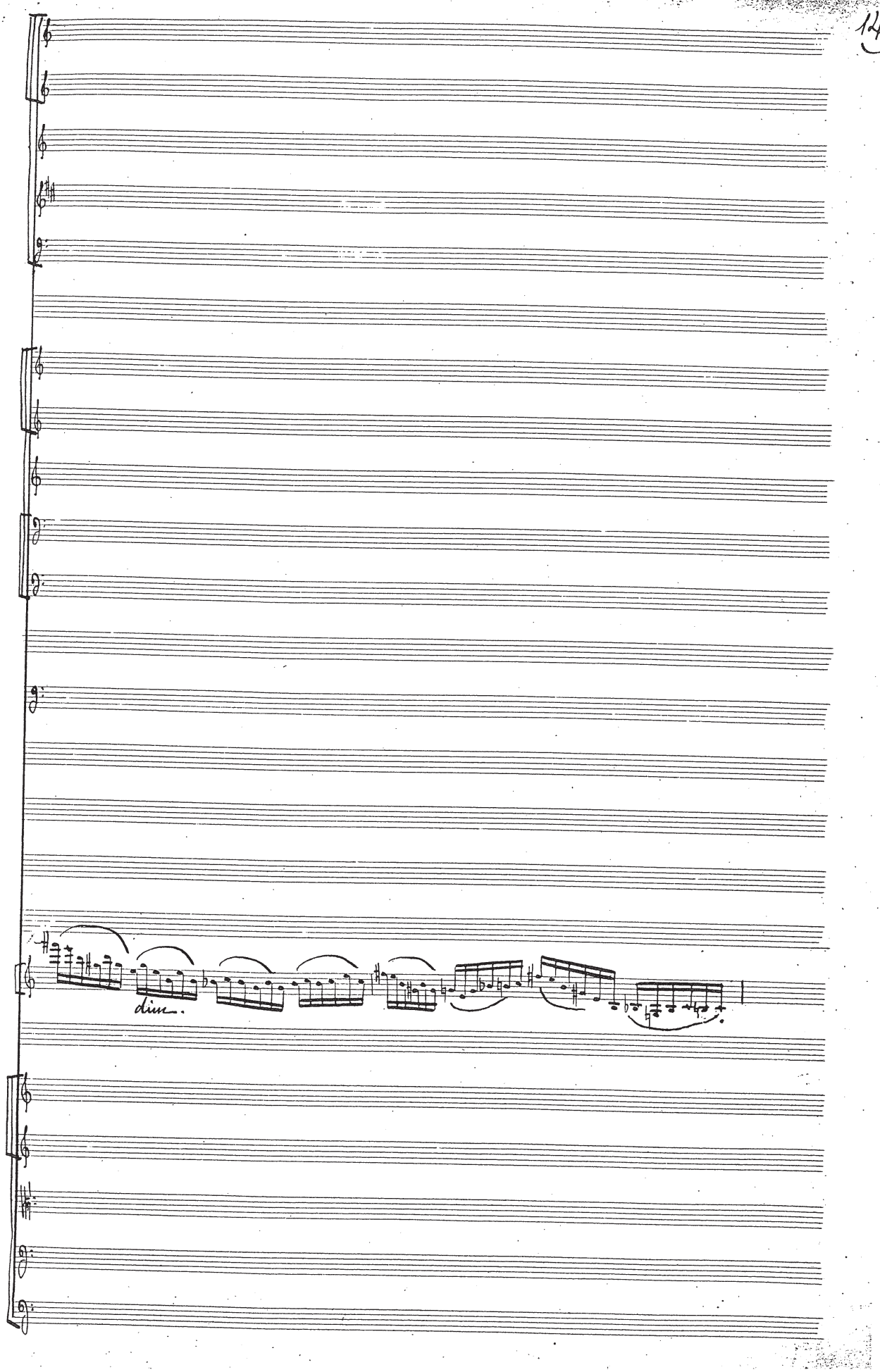

98
3
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p

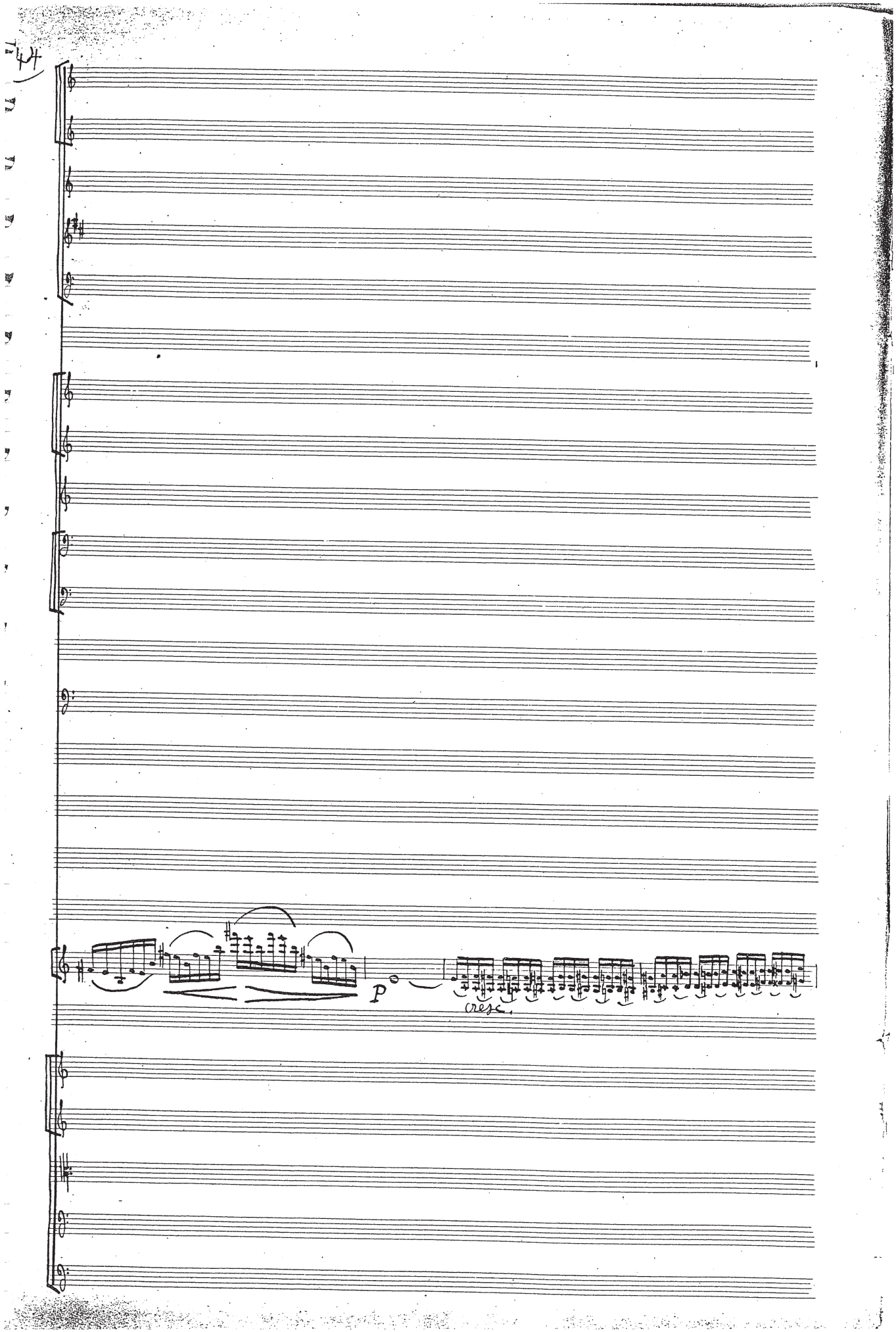


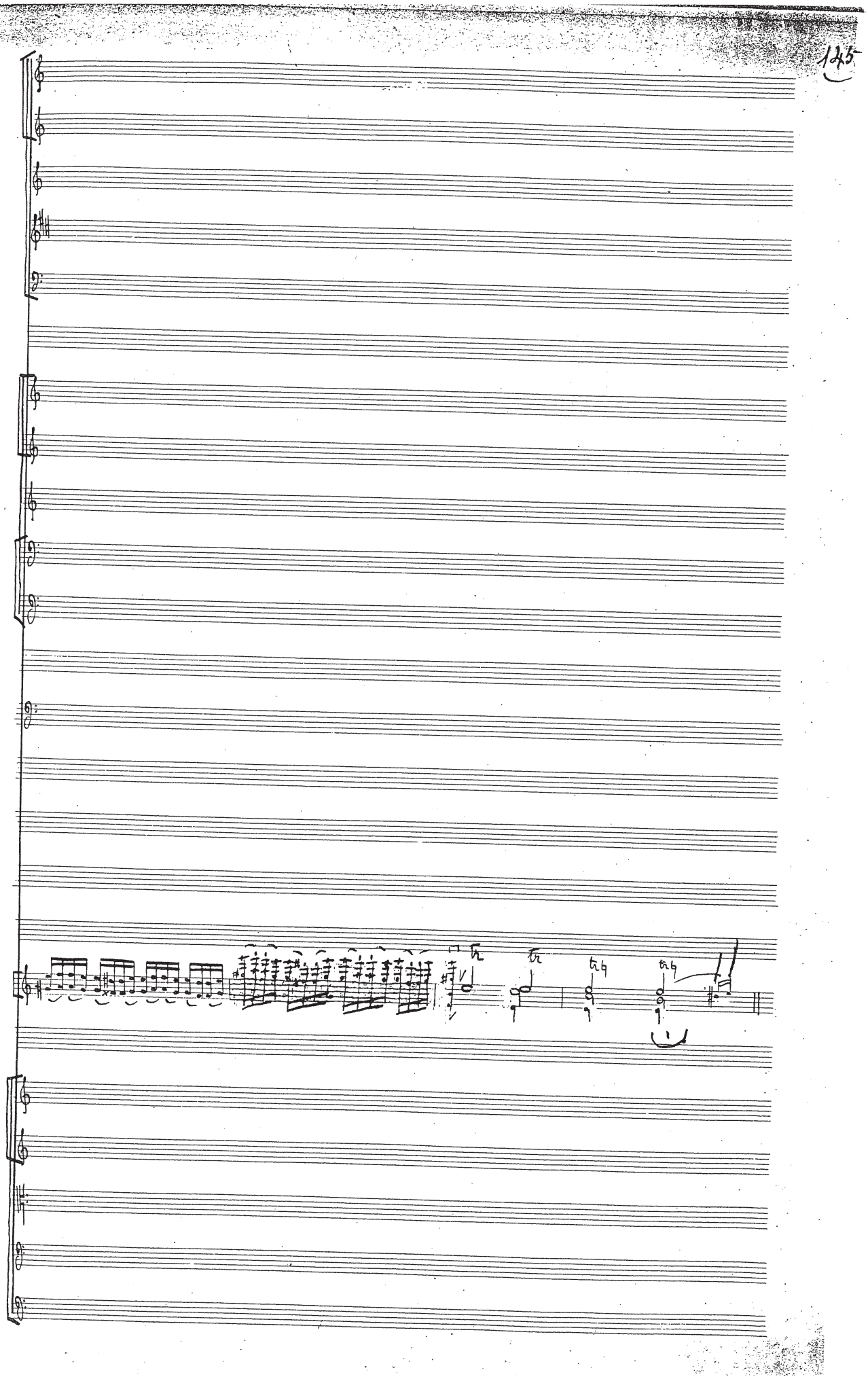

40
3
tr
p

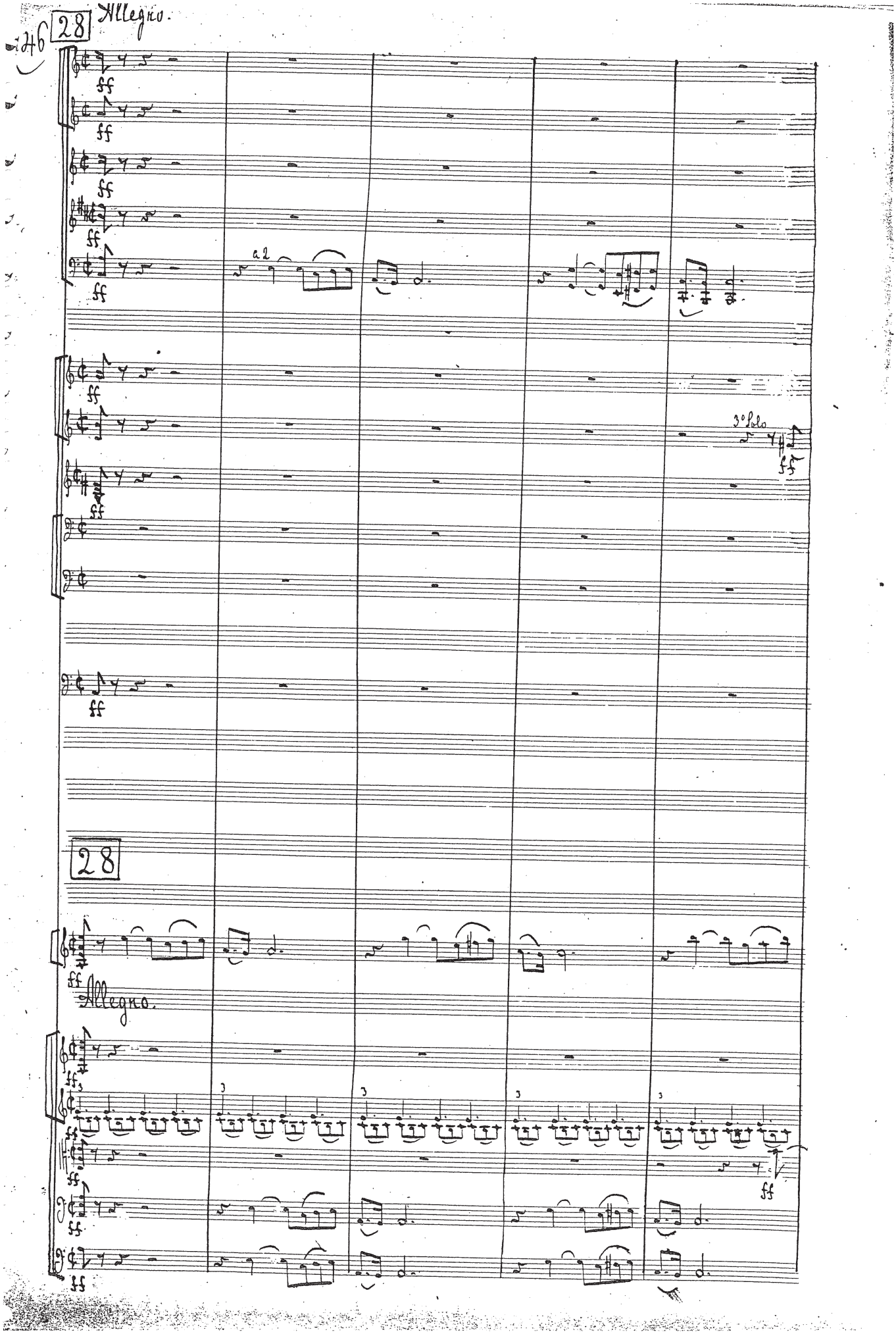

141


142
8
ff

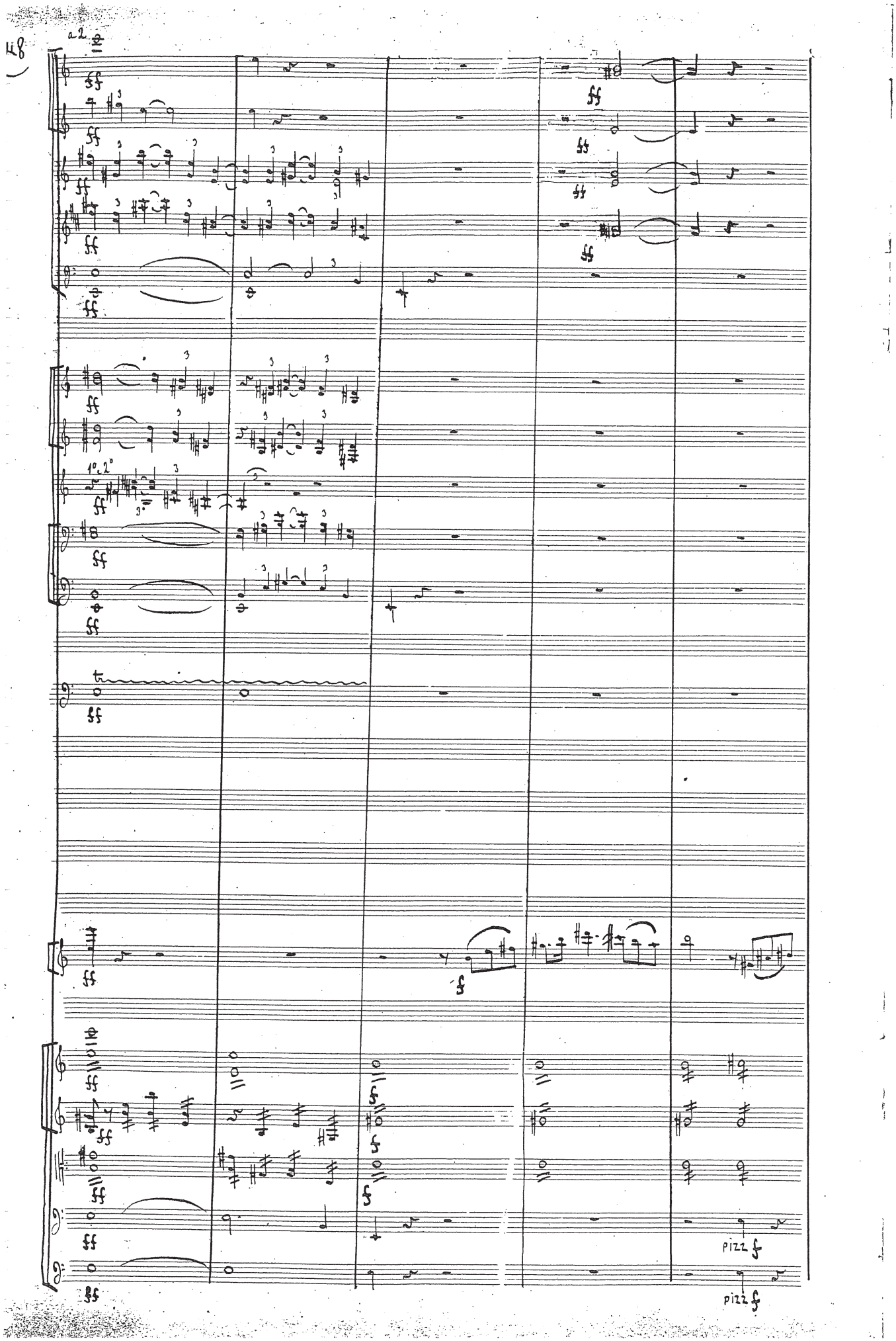

dim.

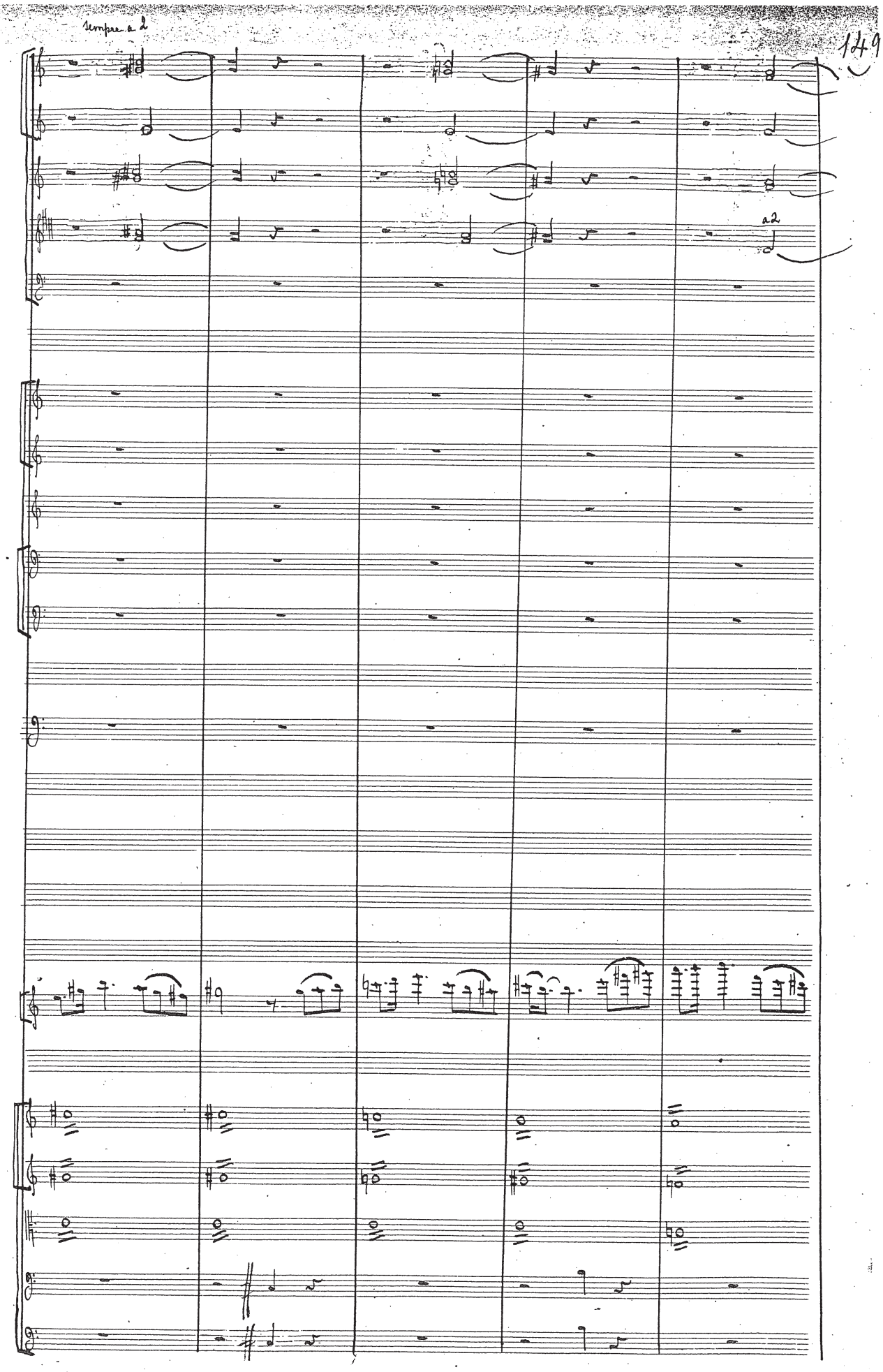

44
p
cresc.

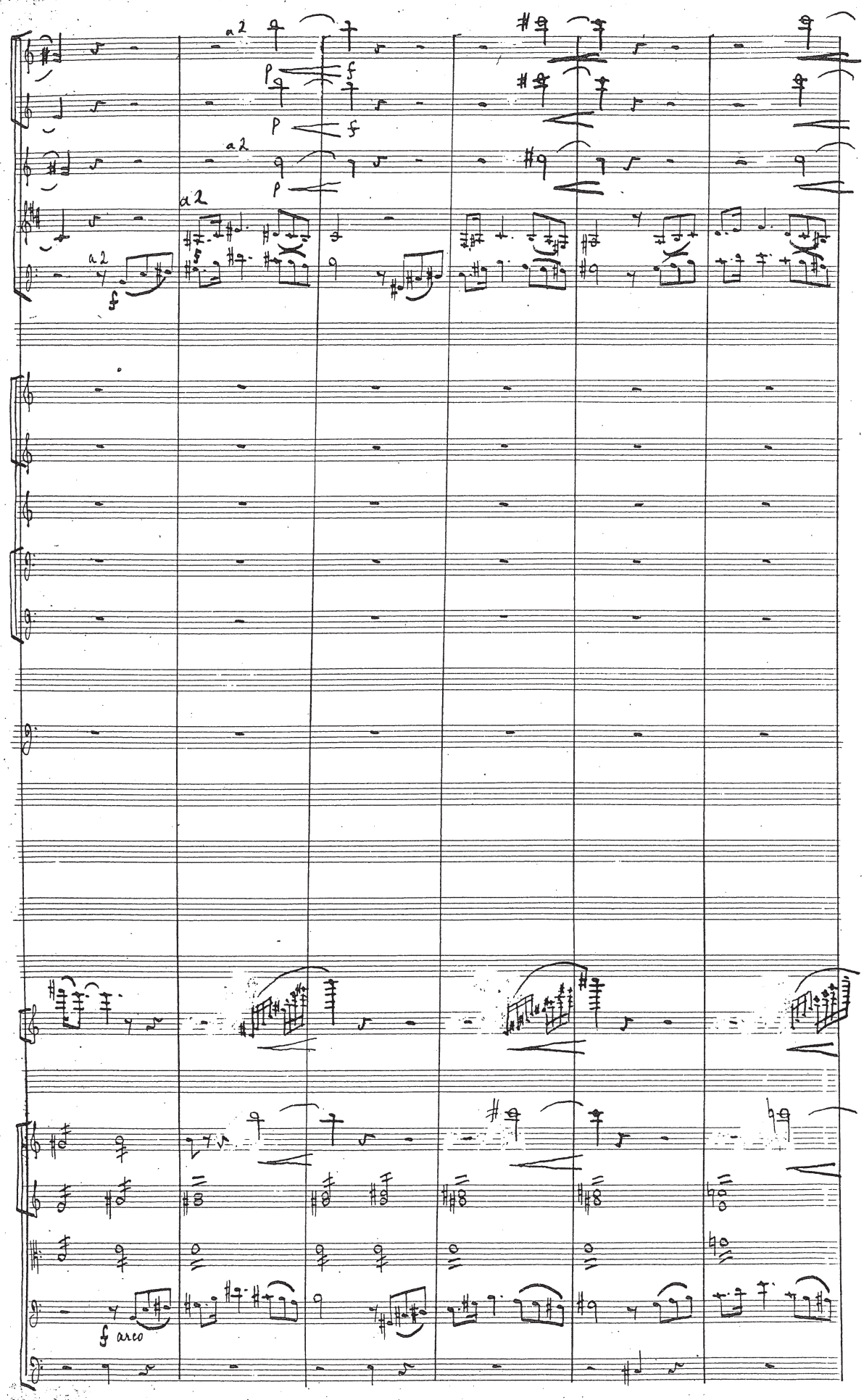


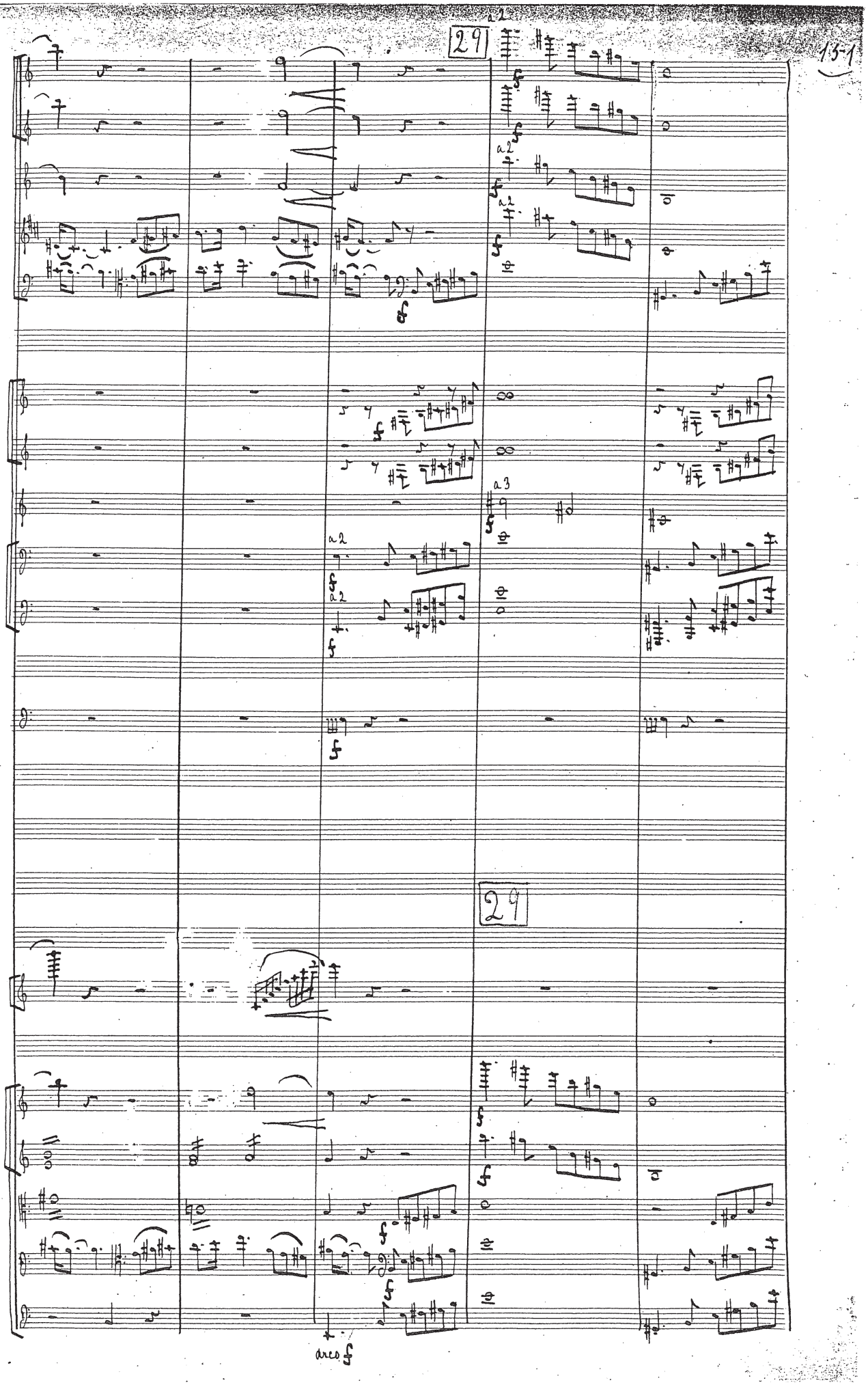

28
Allegro.
a 2
3° Solo
28
Allegro.

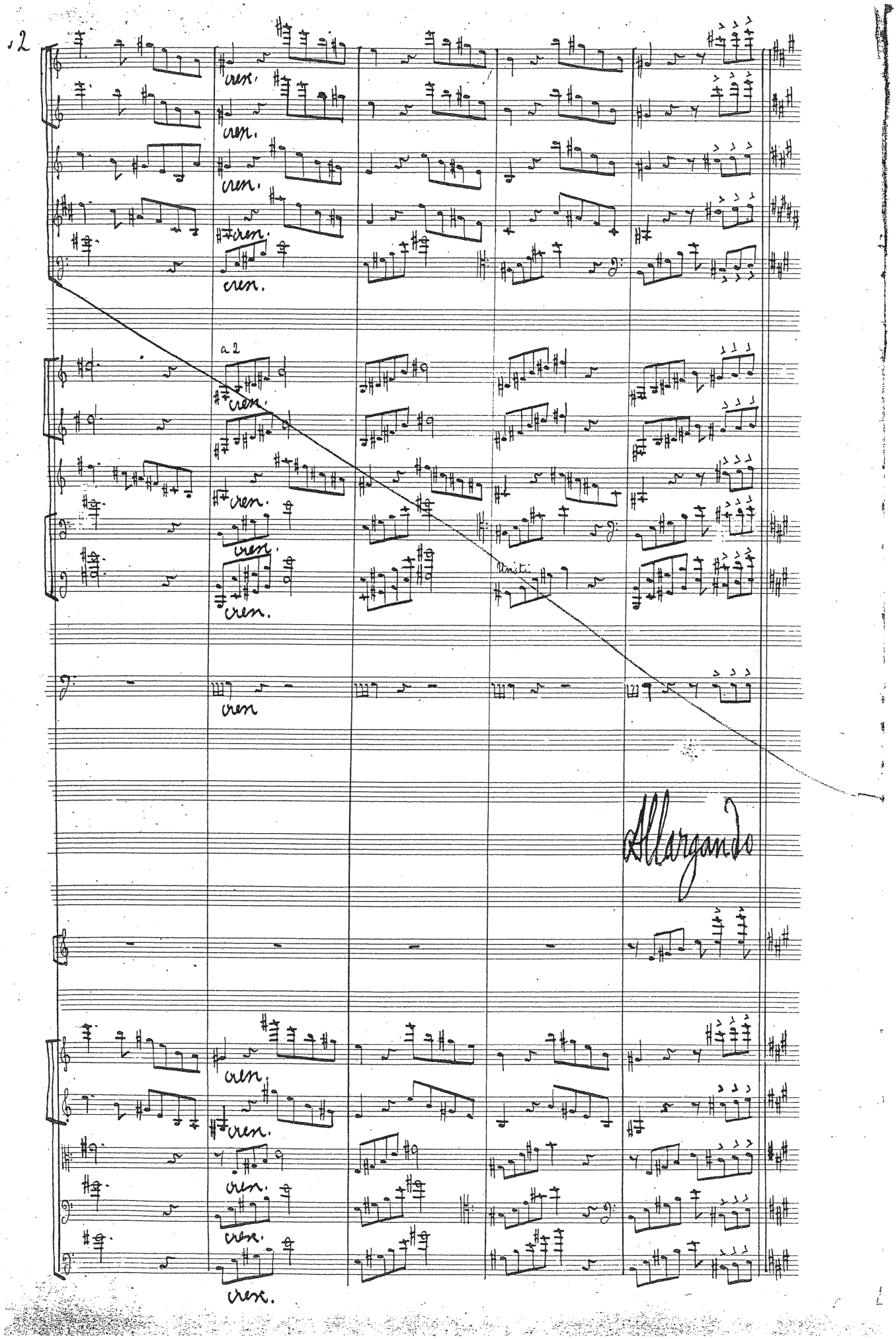
ff
ff
ff
ff
ff
ff

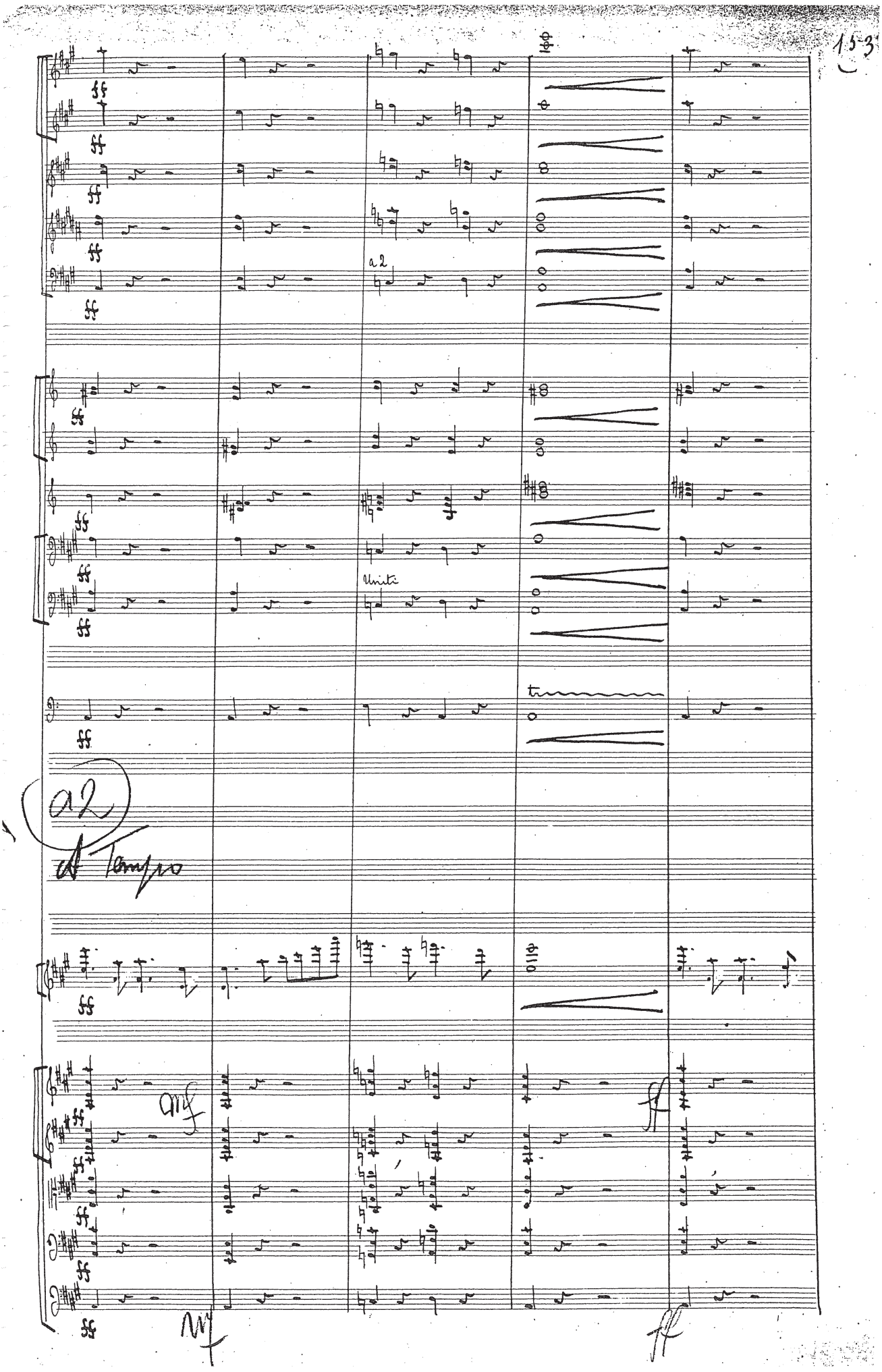

a2.
pizz
pizz

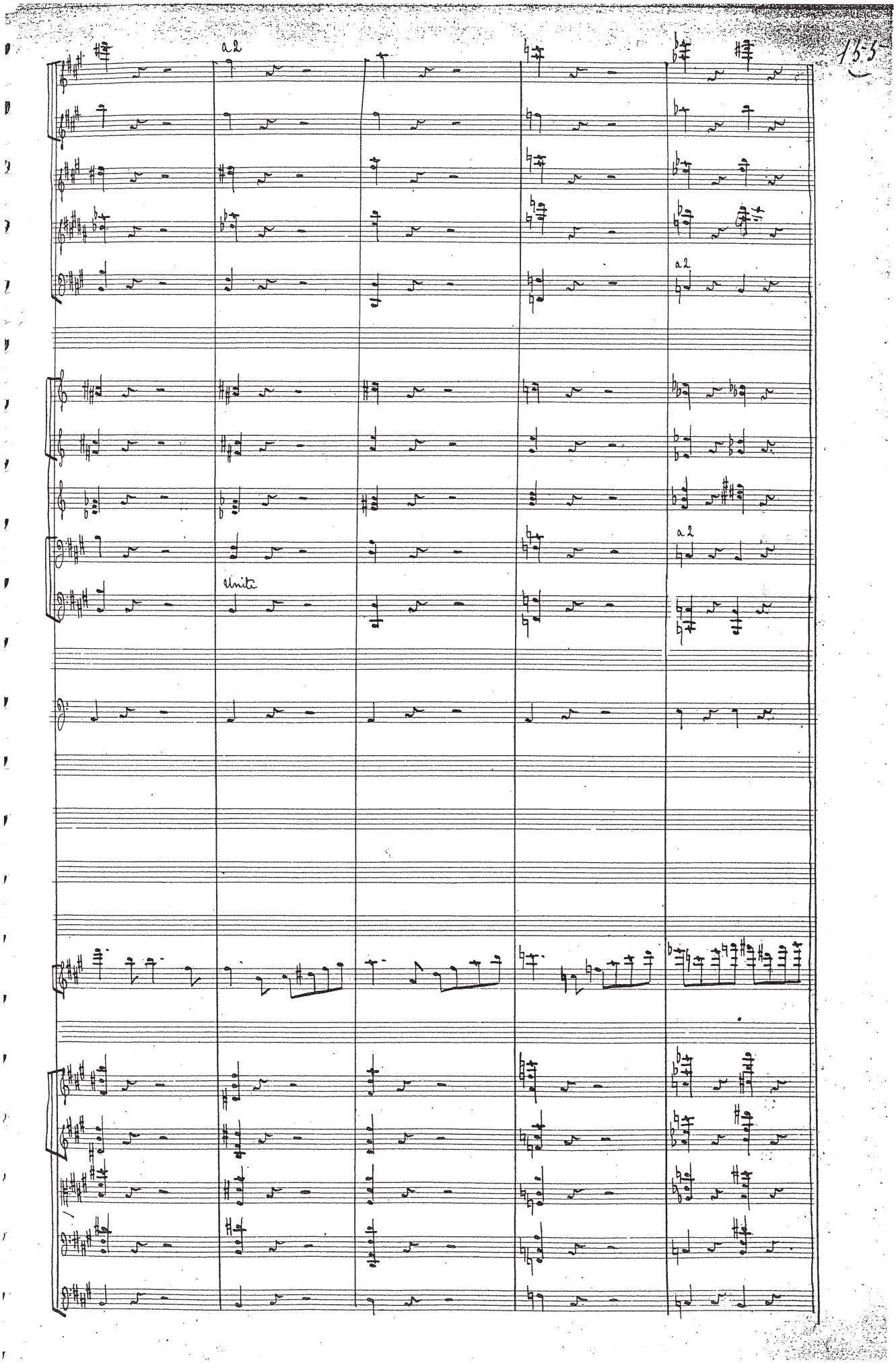

sempre a 2
149
a2

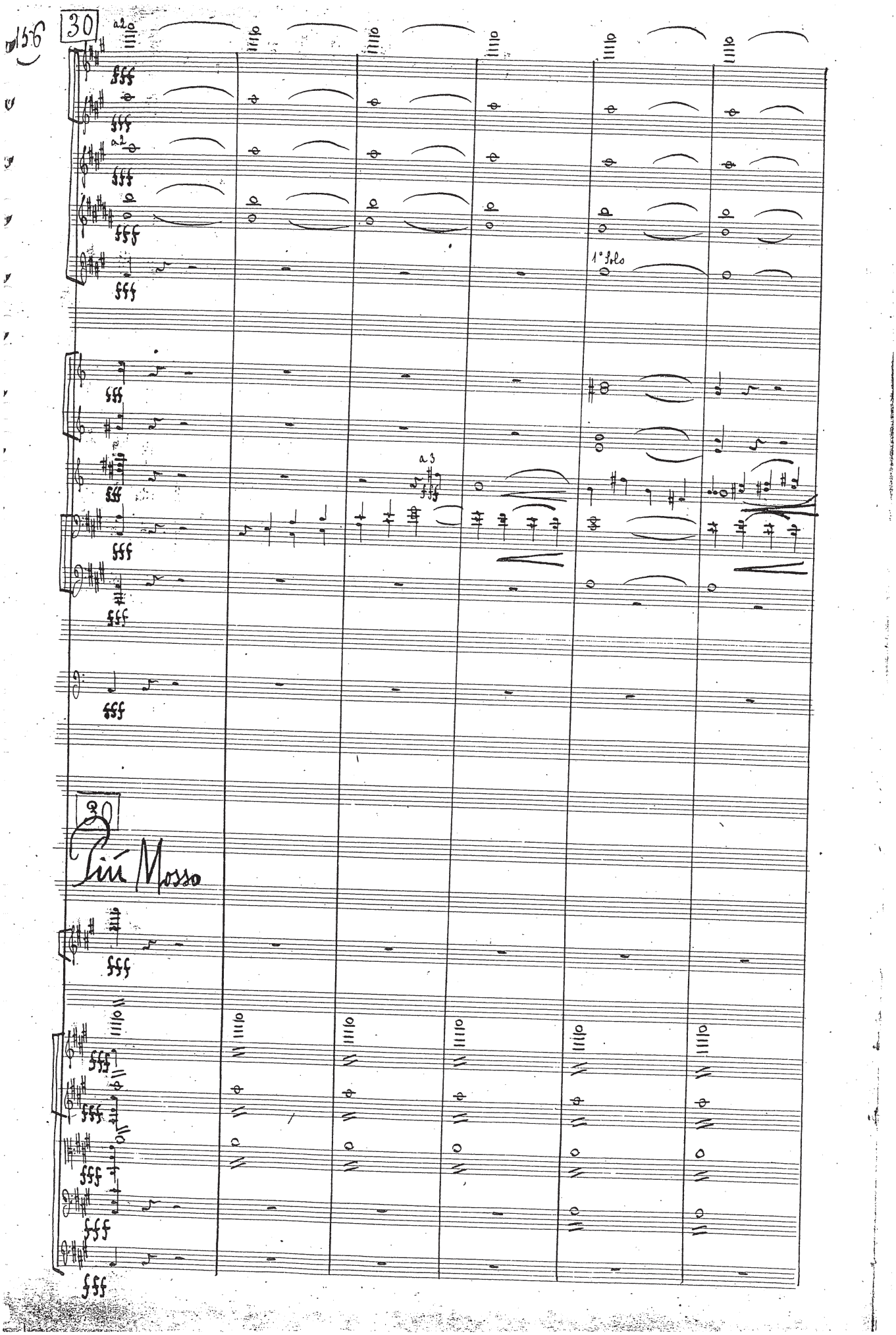

a2
a2
a2
a2
arco

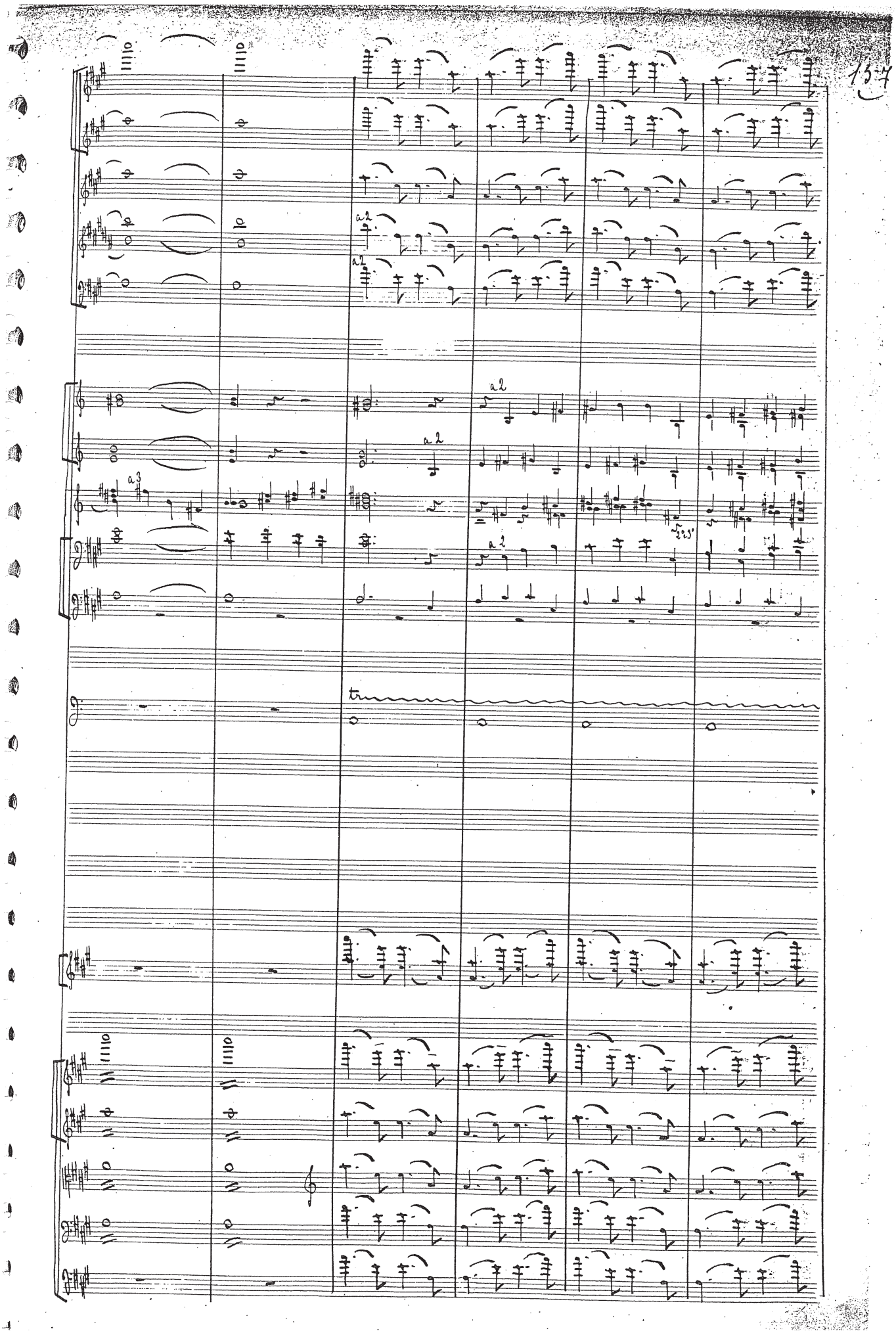

29
a2
a2
a2
a3
a2
a2
29
arco

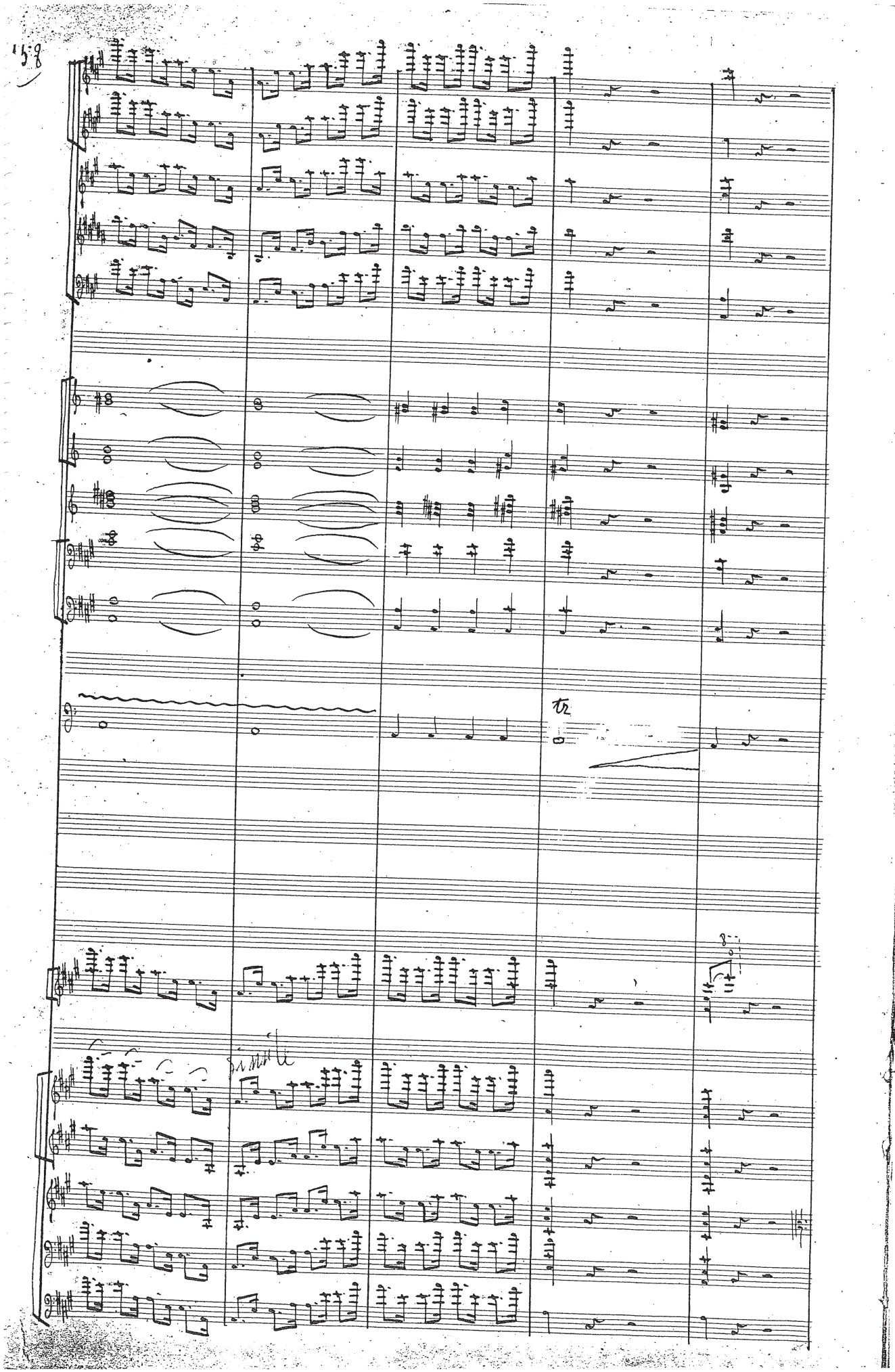

12
a 2
cresc.
Allargando

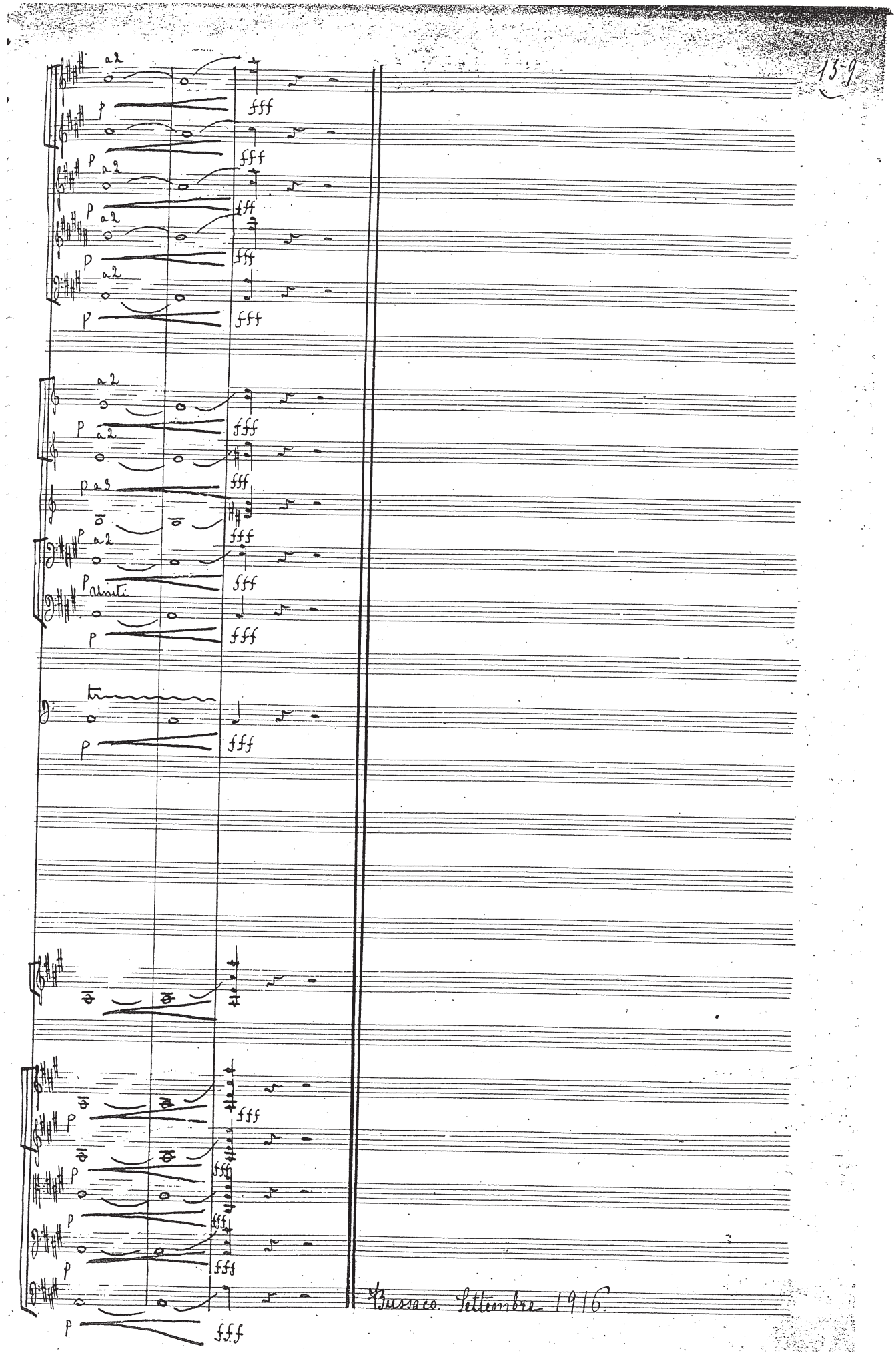

a2
Unisti
a2
A Tempo


a2
a2
Unità
a2


30
a2
a2
1° Solo
a3
30
Più Mosso


157
a2
a2
a2
a2
a3
a2
tr




13-9
a 2
fff
p
Bussaco Settembre 1916.

ANEXO II

AS ENTREVISTAS

– As entrevistas

As entrevistas, que ora se transcrevem, permitiram-me inicialmente averiguar junto de pessoas com o conhecimento directo do compositor – caso do Maestro José Atalaya – ou mais profundo do concerto – caso do violinista Vasco Barbosa – da maior ou menor adequação ou fidelidade da idea de performance que me assistia ao critério interpretativo do autor.

Como decorre do teor das entrevistas, o compositor sufragava o entendimento da performance com uma grande margem de liberdade estética para o intérprete – respostas 3 e 11 da entrevista ao Maestro Atalaya, por exemplo – parecendo até ter escrito parte da obra com essa preocupação, já que nesta, no dizer de Nuno Bettencourt Mendes, "a qualidade cíclica do material e da estruturação formal do concerto, aliada á especificidade temática de cada andamento, faz com que nós, ouvintes ou intérpretes, nos deixemos levar por uma fluência musical global tão extraordinária, que propicia, realmente, variadíssimas apreciações ... uma acção verdadeiramente performativa de cada solista e de cada orquestra que executem a obra a pensar genuinamente nas suas enormes virtualidades artísticas e sóciocomunicativas..."[42]

Assim, a diligência das entrevistas, para além de obter uma opinião qualificada sobre as minhas intenções performativas, acabou induzindo-me a uma maior liberdade de recursos de interpretação, pelos quais acabei pautando a minha performance.

– Transcrição das entrevistas

Entrevistas efectuadas com o violinista **Vasco Barbosa** e o maestro **José Atalaya**

Entrevista com o Professor VASCO BARBOSA

[42] Bettencourt Mendes, Nuno *in Luís de Freitas Branco,* pág. 284

P1- O meu trabalho consiste em fazer uma edição do Concerto para violino e orquestra de Luís Freitas Branco, uma edição com os meus arcos e dedilhações e outra para estudos.

Do ponto de vista da interpretação, uma situação de compromisso, entre o vilonismo actual e o objectivo do compositor…

A obra foi dedicada ao Cardona… Que integraria uma escola de transição, do fim da época do séc. XIX para a primeira metade do século.

R1- Deves tocar como gostas, pá!

I ANDAMENTO

P2- Tenho apenas uma fotocópia do manuscrito assinado e datado de 1916, será original? A maioria corresponde à gravação do professor….

Vamos ver:

(cc. 37) Na partitura o mi-5, difere da gravação. Era opção sua?

R2-Não alterei nada

P3- (cc. 35 e 37) Os glissandos encaixariam?

R3- Está bom!

P4- (cc. 45)Este acorde para cima ou para baixo, ligar ou separar o ré sustenido...

R4- Não haveria qualquer problema se fosse para cima ou para baixo.

P5- (cc. 51 - 55) Uma sugestão: para não perder tempo… Depois ligo, depois separo e separo tudo…

R5- O Autor provavelmente não gostaria ...

P6- E se fosse com 6 de seguida, seria aceitável?

R6- Soa bem!

P7- (cc. 61-63)Aqui tem 1 com tracinho seu…

O professor na gravação tem estas arcadas com estas articulações – não seria possível separa-las?

R7- Então não é, pá?

P8- O compositor aceitaria?

R8- Sim!

P9- (cc. 98 - 106) Aqui há uns arcos marcados por cima que presumo seriam seus…eram 4 a 4, o professor tem ligações de 8 a 8 e depois separado…Com ligação ou sem ela?

R9- A solução que resulta melhor é de oito em oito.

P10- (cc. 108 - 127) Agora vem a parte mais complicada… Aqui, eu não estou a seguir os seus arcos nem as indicações originais… Queria a sua opinião…

R10- Resulta. Soa muito bem!

P11- O autor tem tudo muito seccionado, eu tento manter os arcos nos tempos fracos…

R11- Resulta!

P12- (cc. 133) O professor faz com suspensão, tem 1 crescendo indicado… A hipótese de fazer com *diminuendo* e depois menos forte, seria aceite ou não?

R12- Sim é muito romântico.

P13- (cc. 134 - 149) E todo este *rubato*? Presta-se a isto… O compositor apoiaria?

R13- Concerteza apoiava. A música não é nenhuma manivela.

P14- (cc. 145) Com *glissando* do mi para o fá, ou do mi seguinte para o dó sustenido?

R14- Tanto dá com ou sem *glissando*, ou com um *vibrato* de velocidade diferente, experimenta com o *glissando* do mi para o dó… … Resulta!

P15- (cc. 150 - 157) Na gravação o professor nalguns acordes não faz todas as notas que estão aqui. É opção sua ou da partitura?

R15- Não alterei nada…

P16- O professor na gravação faz um acelerando, se eu fizer a tempo será que perde consistência?

R16- Está bom!

P17- (cc. 158) o professor faz as tercinas uma para cima e duas para baixo, como no Mendelsohn?

R17- Tenho a impressão que isso é uma parte muito ingrata….

P18- Pois também acho… Eu pessoalmente também prefiro fazer assim e este tipo de ligação não resulta…

R18- Pois não, faz como disseste.

P19- Há aqui uma questão: na partitura que tenho, a sequência está assim…

Na gravação o professor faz… e, quando chega as tercinas e ás sextinas….teria sido opção sua?

R19- Não me lembro

P20- Naquele tipo de escola…Enescu…qual seria a opção ?

R20- A tua opção resulta.

P21- (cc. 175)Eu prefiro mudar de arco nas semi-breves, não haverá problema?

R21- Resulta muito bem.

P22- (cc. 183) Na partitura está tudo ligado numa só linha…..o professor faz 3 a 3… eu queria separar as primeiras três em uma mais duas, e depois ligar três a três daí para a frente…

R22- Soa bem, eu gosto…

P23- (cc.191) Depois há aqui uma nota que falta na gravação…

R23- É curioso… O que faz sentido é o lá…

P24- (cc. 192)A seguir vem esta *apoggiatura*, será descabido fazer tudo para cima?

R24- Não!

P25- (cc. 222) Quando entra a orquestra estas estão ligadas duas a duas, será admissível separa-las?

R25- Mantém-nas ligadas duas a duas, mas ligeiramente articuladas.

P26- (cc. 247 - 253)Agora a reexposição. Na gravação não se percebe muito bem. Eu presumo que estas oitavas serão todas originais…

R26- Concerteza, concerteza!

P27- (cc. 260) Aqui é igual, 8 a 8 não é? Será mesma situação?

R27- Sim, sim, sim!

II ANDAMENTO

P28- (cc. 2) A introdução é uma espécie de cadência. (cc. 5) Não quero fazer 4 a 4 a nível das ligaduras…

R28- Claro.

P29- (cc. 10) Aqui o lá corda solta ou calcada?

R29- Gosto mais corda calcada.

P30- (cc. 14 - 22) Aqui, é a primeira vez em que faço algumas alterações. Na partitura aqui está cortado… Pausa, depois como está marcado…depois separo. Na gravação o professor faz o *glissando* do fá para o ré. - Não querendo faltar ao bom gosto ou bom senso de equilibro de época nenhuma eu mantenho estas ligaduras e depois separo esta ligação; dou 3 a 3 separo nas anteriores e não retomo o arco, e optei por fazer o *glissando* do ré para o Fá… Poderá fazer-se?

R30- Soa muito bem!

P31- (cc. 26) Esta é outra divisão que queria perguntar se seria possível cortar do mi para o dó, (cc. 27) e depois ponho aqui um *glissando* muito ligeiro….isto poderia ser aceite?

R31- Sim! Sim!

P32- (cc. 41) Originalmente estão separadas as 4 semicolcheias, mas liguei-as. (cc.46) Aqui separei, eu gostaria de separar as duas últimas semicolcheias… (cc. 52) este harmónico resultará ou não com ou sem *glissando*?

R32- Com *glissando*.

P33- (cc. 65) Depois…outro *glissando*….não estarei a exagerar?

R33- Não! Não!

P34- (cc. 70) Isto tudo na corda lá com ou sem glissando e ou com o terceiro dedo faz um glissando diferente não é? Estará correcto?

R34- Sim sim.

P35- (cc. 75 - 85) Aqui faço praticamente como está marcado. (cc. 97) Aqui há uma diferença na gravação depois um glissando com harmónico e uma suspensão no ré, não é? A minha preocupação é, na articulação como dividir o arco nas fusas, dividiria assim?

R35- Sim

P36- (cc. 126 - 132) Na gravação o professor divide dois compassos para cada arco e faz este ré aqui ou assim. em harmónico…a indicação original é harmónico… eu, estava a pensar se poderia fazer ou não calcada e seguir até ao ré na corda lá e mudar só no ultimo ré antes de subir?.

R36- Sim! Sim!

III ANDAMENTO

P37- (cc. 30) Na partitura está ligado três a três e depois tudo separado…se fosse ligado sete mais cinco será que seria aceite?

R37- Acho que sim.

P38- (cc. 78) Agora nas frases mais melódicas. (cc. 85) Este mi ré com *glissando* teria lógica aqui ou seria noutro lado?

R38- Sim tem lógica.

P39- (cc. 98 - 105) A partitura tem semínima pontuada, colcheia ou colcheia semi-colcheia; na sua gravação há um rubato do tipo do barroco francês; foi imposição do maestro ou opção pessoal?

R39- Sim, foi opção pessoal.

P40- Depois reexpõe o 1º. Andamento (cc. 139). Aqui ocorre-me não fazer exactamente o mesmo…. Mexer em qualquer coisa… (cc. 145) por exemplo este harmónico a meio da subida será que resulta?

R40- Sim.

P41- (cc. 156) Quando o tema começa a ser reexposto pela orquestra a partitura do violino do manuscrito tem umas escalas…a partitura completa do manuscrito, que foi usada também pelo Alexandre Delgado faz as subidas em arpejos com oitavas…quem pôs as escalas, o Silva Pereira?

R41- Deve ser original….é mais violonistico as escalas, mas pode ter sido feito pelo Benetó…

P42- (cc. 260) É um bocado fadista...Este concerto está um bocado meio caminho entre o romantismo e o clássico… (cc. 289) Posso fazer este tipo de separação, mantendo a ligadura separar ligeiramente a colcheia da semicolcheia?

R42- Sim, soa bem.

CADÊNCIA – algumas duvidas.

P43- (cc. 326) Aqui o professor faz o mesmo glissando que no 2º. Andamento…. (cc. 337 - 343) depois faltam imensas notas…isto seria possível na escrita de Freitas Branco?

R43- Sim.

P44- Na reexposição há aqui umas oitavas riscadas…na gravação o professor faz cortado, seria uma opção sua?

R44- Sim.

Conclusão

P45- Este tipo de opções de interpretação para o concerto seria aceite no estilo da época?

R45- Concerteza que sim! Cem por cento romântico.

P46- O Aníbal Lima também já tocou este concerto.

R46- Também gostei.

P47- Para além do maestro Atalaya haverá mais alguém que tenha tido conhecimento directo do compositor ou da obra?

R47- Já não há ninguém vivo, é só o Atalaya.

Entrevista com o Maestro JOSÉ ATALAYA

P1- Entendo que quando um compositor escreve para um dado interprete, escreve também a pensar na forma como ele toca….

R1- Sim! Sim!

P2- Assim, tentarei fazer uma interpretação que sem me vincular à escola da época, concilie, no essencial, as eventuais diferenças de escolas e que caísse no gosto do compositor se este a pudesse ouvir…

R3- Claro!

P3- Daí a minha abordagem ao maestro, uma vez que privou com o compositor….

R3- Ele era muito pela interpretação criativa, para ele o interprete é um criativo! Desde que não vá por caminhos….

P4- Este concerto do ponto de vista da interpretação apresenta pontos comuns com outros conhecidos; terá a meu ver uma limpeza e uma certa compatibilidade com Mendelsohn e Beethoven; quanto à harmonia e fraseado é uma obra de transição entre o Vateck e as sinfonias tanto parece clássico como de outras épocas mais recentes.

R4- É um híbrido.

P5- Por exemplo, a cadencia no meio do andamento e não no final.

Quanto ao estilo, violinístico, pela troca de impressões com o professor Vasco Barbosa, parece-me que consegui apanhar o estilo da época, entretanto, em relação à cultura em geral, afigura-se-me que Luís de Freitas Branco seria um germanófilo…

R5- Sim! Muito fortemente.

P6- Assim, pergunto-me até que ponto é que uma interpretação mais hierática, mais austera, seria o género de linha orientadora preferida, tendo em conta a linguagem com laivos de nacionalismo – tipo de Dvorak ou César Franck, mais francês, mais modal mais rubato e mais livre…_qual destas linhas é que ele gostaria de ver como orientação na interpretação deste concerto?

R6- Tendencialmente mais para o clássico. Ele era muito beethoveniano.

P7- O manuscrito tem várias anotações que, supostamente, poderão ter sido de Vasco Barbosa mas …este já se não lembra…E a interpretação das gravações é diferente em vários lados… A entrada do solo antes do *allegro*, a *cadência*. Aqui eu pensei uma interpretação mais meditativa…desrespeitei um bocadinho o manuscrito original; do ponto de vista do tempo este tipo de rubato sem compasso, do ponto de vista da articulação as ligaduras das semi-colcheias fora do habitual (4 a 4 ou 8 a 8), fiz 5+7 e 3+4, de forma a manter uma linha mais para o legato do que sistemático ou seccionado…

R7- Isso está certo. F.B. era todo de grandes linhas.

P8- Isto não iria contra a ideia do autor – É que isto implica uma série de alterações do que aqui está…

R8- Não Não! Ele era todo pela grandeza

P9- (cc. 42) Este compasso antes do alegro – isto está ligado…eu acho melhor, quando pela primeira vez surge um forte assumido separá-las, mantendo o *tenuto*, para chegar ao lá com outro apoio…separar estas colcheias? Isto seria aceite por ele?

R9- É preferível mantê-las ligadas como no original, tudo quanto seja a grande linha.

P10- Aqui mais *tenuto* para cada uma das colcheias – ligado ou separado?

R10- Não, não, grande ligadura. Deixe-me interromper para lhe dizer que você tem uma excelente escola.

P11- …aqui não mexi muito. De quando em vez um glissando, melismas…

R11- Não nos devemos importar demasiado com aquilo que ele quereria. Acho que não se deve preocupar muito com a escola do tempo dele, ele próprio já não quereria….

P12- Vou continuar com a mesma ideia mas aqui (cc. 133), há uma duvida: no manuscrito está um *crescendo*; o Vasco Barbosa faz um *rittardando* com um *crescendo*….eu gostaria de fazer o *rittardando* com *diminuendo*?

R12- Cem por cento certo! É isso mesmo sem dúvida! É isso mesmo!

P13- (cc. 150 - 218) Eu penso esta cadência *ad libitum*.

R13- Deixe-me dizer-lhe o seguinte: o mais livre possível, está perfeito!

II ANDAMENTO

P14- Algumas dúvidas quanto ao fraseado e sonoridade. A tal cadência de introdução, eu faço esta introdução mais livre…

R14- Tem que ter muita lógica. Essa segunda frase (cc. 5) tem que ser muito parecida com a primeira, depois a tempo, tem que ser sempre uma espécie de eco do que está

P15- (cc. 21) Aqui o Vasco Barbosa faz um *glissando* do fá para o ré e eu gostaria de fazer o *glissando* do ré para o fá.

R15- Como faz o Vasco acho exagerado …. Faça outra vez. É melhor! Muito melhor! - Muito bem, tem de ter sempre muita lógica, nisso Freitas Branco era inflexível! tem de haver uma relação muito forte entre isto e o que vem a seguir Isso! isso!...

Na reexposição

P16- Depois aqui ele reexpõe o tema do 1º. Andamento mas com outro método…

R16- Pode repetir… Muito bem! Que pena não ter orquestra, gostava de fazer isto consigo!...